# أصوات من الشعر المعاصر

"الجزء الأول"

أحمد فضل شبلول

الطبعة الأولى

١٩٨٤



دار المطبوعات الجديدة
٥ ش سانت مارك - المنشية - اسكندرية
ت : ٨٠٥٥١٧

بسم الله الرحمن الرحيم



الغلاف
إهداء الفنان التشكيلي
« محمد فريد »

## الاهـــــــــداء

## الـــى فتـــاة اسمهـــا الاسكندريـــة

رسمتُـكِ بيـــن خطـوط يــــدى
فكنـــتِ غَـــــدى
وكنـــتِ نهـــاراً لشمــــس
وكنـتِ صلاةً لنفـــســـــى
وكنـتِ ضميـــرَ البحــــار

* * * * * * * *

احبُّـكِ...... تسألُ عنَّـا الكبـائـن والأبنيـــه
وذبذبةُ النجمِ فى ليلـة صـافيـــة
احبـك...... تسأل عنـا الخطـــــى
وموجـةُ عشــقٍ تقبِّــلُ هـذا المــدى
احبـك.... كورنيشُنَا يسأل الآن عــن حبنـــــا
وبـائـع لــبٍّ يجـول علـى العـاشقيـــن
وحامـل فــلٍّ ينـادى علـى اليـاسميـــن
ـ لمـن اقتِنِـى فرحـةَ البحـرِ والفلِّ والياسميـن ؟؟ـ
وشـاوى الذُّره
يخبـئُ ما نضـجَ الآن مـــن أجلنـــا
ومقعـدُ حبٍّ اقيـم لنـا
فمـــا خطبنـــا......
وأنـتِ هنـاك..... وقلبـى هنـــا..؟

احبــك ...... كيــف كفــوف يــدينـــا
وكيف الســؤال علـــى شفتينـــــــــــا
وكيـف اشتيــاق الرمــال الــى راحتينـا
أحبــكِ ....... هــل تسمعيـــن النداء
أحبــكِ ........ لمّا تزلْ بـامتـلاء الفضاء
أحبــكِ.......تبحــر من شطنـــا
وتبحث عن دُرّةٍ في مجاهل أمواجنـــــا
فهــل تسمعيــن النـداءَ ... وهل تعثرينَ على درتــى؟

* * * * * * * * * * * * *

هـــو البحـــر نـــادى منـانـــا
هــو الحبُّ جــاء على موجةٍ من سمـــانـــا
هـــو الشـط يدعـو هـــوانـــا
هــو الليل مدَّ بساط النجــوم
هــو النسـم يحمــل أسرارَ عشقٍ قديــم
فكيــــــفَ..........
فكيــــفَ سبيــل لقـــانـــا؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

١٩٨٠/٨/١٣

## أزمـــة قبـــل

كثرت في حياتنا الثقافية - في الآونة الاخيرة - عبـــارات وتصريحات وأحاديث عن ان هناك أزمة نقد وان هناك أزمـــة ابداع .

واتهم النقادُ المبدعين - وخاصة من جيل السبعينيات - بان ابداعهم متشابه وانهم رجعوا بالشعر الى الوراء . وان عطاءاتهم خالية من الحرارة وخالية من الاحساس وخالية مـــن الغنى بل و خالية من الشعر .

واتهم المبدعون النقادَ بانهم لم يقرأوا لهم شيئـــا وان ادواتهم النقدية متخلفة ، وانهم توقفوا عند ابداعات جيـــل الرواد ولم يستطيعوا مواكبة الانتاجات الشعرية في اجيالهـا المتعاقبة بعد جيل الـــرواد.

ولكن ، ما الذي تمخَّضَ عن هذه الاتهامات المتبادلة ؟؟ الذي حدث هو مزيد من الانقطاع بين عمليتي النقد والابداع ،، ومزيد من التجاهل ليس لانتاجات الاجيال المتعاقبة ولجيـــل الرواد فقط ، ولكن ايضا لمعظم الانتاجات الشعرية التي ظهرت فـي كافـة الاجيـــال.

وعلى الرغم من هذا فقد كثرت الاحاديث والاجتماعات حول مصطلحات الحداثة والاصالة والمعاصرة وأزمة التراث وكثـــرت عمليات التنظير ، وخاصة في لبنان - رغم الحرب الدائـــرة رحاها منذ سنوات - وظهر نوع غريب من النقد الذي لايستطيـع

القارئ ان يفسره والذى ربما يكون اكثر غموضا من العمل الفنى نفسه ، وظهرت ما تسمى بقصيدة النثر وروّج لها منظروها ترويجا مخيفا ، مما ادى الى ظهور أصوات على الجانب الاخر تكيل الاتهامات للشعر الجديد دون التفرقة بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر ( او التفعيلى) متخذين من هذه القصيدة ومن النماذج الشعرية الركيكة اهدافا لهجومهم الانفعالى على الشعر المعاصر فى اشكاله الجديدة .

ووسط هذه المعمعة النقدية والشعرية لم تجد الاصوات الشعرية الاصيلة سبيلها للظهور ، وفضّل اصحابها الابداع فى صمت ، كما فضل بعض النقاد بحكم عملهم الانكفاء على البحث الاكاديمى داخل اسوار الجامعة دون النزول الى ساحة الابداع المعاصر ، مما ادى الى مزيد من الفوضى والاضطراب فى حياتنا الابداعية والنقدية .

ولكن ... والحال هكذا ... فان السؤال الذى يطرح نفسه علينا هو : هل سنظل ننتظر التغيير يأتى من تلقاء نفسه وهل سنظل ننتظر عودة نقادنا القدامى لممارسة نفس الدور الذى كانوا يمارسونه مع بزوغ شمس التطور فى حياتنا الشعرية ام علينا ان نبدأ بعمل شئ ما ؟؟؟

فى هذا الكتاب " اصوات من الشعر المعاصر " حاولت ان ابدأ بالمغامرة التذوقية لبعض القصائد المعاصرة من خلال سبعة عشر صوتا شعريا على امتداد خريطتنا الشعرية

العربية ، بعضها من جيل الرواد ، والبعض الاخر من
الاجيال التالية لجيل الرواد ، دون التفرقة - فى الشكل
بين القصيدة العمودية و القصيدة التفعيلية ( او الحرة ) لان،
المعيار عندى هو القصيدة نفسها مع محاولة تحقيق نوع من
التواصل مع مايكتب وينشر فى مجلاتنا وصفحاتنا الادبية
بالجرائد ، وهذا ماسوف يجده القارئ فى القسم الثانى من
هذا الكتاب الذى اخترت له عنوان " متابعات شعرية ".

وانى اذ اقدم هذا الكتاب لمحبى ومتذوقى شعرنا المعاصر
آمل ان تكثر محاولات الاصدقاء والزملاء فى هذا الصدد ، حتى
تعود الثقة مرة اخرى فى حياتنا الابداعية والنقدية ...،
وحتى نستطيع ان نفرق بين اصوات الاصالة الشعرية واصوات
الادعاء ، وحتى تصيبنا هذه الرجفة وتلك النشوة الروحية
عندما نسمع كلمة " شعر " .

احمد فضل شبلول
الاسكندرية ٨٤/٨/١٦

القسم الأول

« ا »

# أصوات من الشعر المعاصر

# الوصايا العشر

## بين الفعل والإحصاء والوثبة الفنية

أحتـوت الاعمـال الكاملـة للشاعر الراحل امل دنقل على ستـــة دواوين شعرية هـــي:

مقتل القمر ـ البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ـ تعليـــق على ما حدث ـ العهد الاتى ـ اقوال جديدة عن حرب البســـوس اوراق الغرفة (٨) بالاضافة الى سبع قصائد متفرقة ترجـــع كتابتها الى تواريخ مختلفة وهذه القصائد هي : الـــــى صديقة دمشقية ( ايلول ١٩٦٦) عشاء ـ البطاقة السوداء " الـــى انور المعداوى ـ لا أبكيه ( ١٩٧٣) وهى من الشعر العمودى "بحر الرمل" وكتبت فى وفاة " طه حسين" ـ العراف الاعمي( ١٩٧٤)ـــ نجمة السراب ـ واخيرا قصيدة أيدوم النهـر؟( ١٩٨٠).

ومن أحدث الـــدواوين التى ظهرت قبيل ظهور هذه الطبعة الكاملة لأعمال الشاعر ، كان ديوان " اقوال جديدة عن حـرب البسوس" الذى قامت بطبعه مكتبة المستقبل العربى للنشـــر والتوزيع بالقاهرة والذى ضم بين دفتية قصيدتين فقط همـــا مقتل كليب " الوصايا العشر" التى اشتهرت بـ ( لا تصالح ) ومراثى اليمامـة .

وقد اكتسبت قصيدة مقتل كليب او " لاتصالح" المكتوبة في نوفمبر " تشرين الثاني ١٩٧٦" شهرتها قبل وبعد اتفاقيات الكامب ديفيد وعلى وجه التحديد بعد توقيع اتفاقيات فض الاشتباك بعد حرب العاشر من رمضان المجيدة.

لذا فاننا نرى ان الفعل "لاتصالح" تكرر عشرين مرة في المقاطع العشرة او الوصايا العشر لهذه القصيدة.

تكرر هذا الفعل مرتين في كل وصية، عدا الوصية الخامسة التي تكرر فيها ثلاث مرات في السطر الاول، والسطر السابع والسطر السادس عشر، لذا فاننا نراه يجئ مرة واحدة في الوصية السابعة في اول سطر فقط، بينما احتوت الوصية العاشرة او الاخيرة على هذا الفعل فقط مكررا مرتين.

لاتصالح
لاتصالح

وكأن الشاعر مع نهاية القصيدة يريد ان يؤكد تأكيدا نهائيا مع اسدال الستار على وصاياه على هذا الفعل الذي كان محور القصيدة منذ اول حروفها وحتى نهايتها.

والمتأمل لتكرار هذا الفعل المسبوق ب"لا" الناهية سيكتشف ان الشاعر استخدمه بكل ابعاد فعل الأمر الموجود في لغتنا العربية، فهو يستخدمه مرة بغرض التوسل، ومرة بغرض الامر الفعلي او الحقيقي، ومرة بغرض الرجاء او النصح ومرة تحس ان الشاعر مجرد طفل صغير يتوسل لأخيه الكبير

او لأبيه او يستعطفه كي لايقدم على هذا الأمر الجلل وهو الصلح مع العدو، ومرة تحس بانه هو الكبير والمدرك للأمور كلها ، وهو الذى لديه حاسة الرؤية المستقبلية لذا فانه يملك الامر والنهى فى قوله "لاتصالح" ومرة تحس بانه ند لمن يامره وبأنه يتساوى معه فى الرتبة او فى المقام لذا فانه يقدم الرأى الواثق،ومرة تحس بانه رجل عجوز خبر العراك وخبر النفوس البشرية لذا فانه يقدم نصيحته للطرف الآخر بان لايصالح.

والشاعر فى استخدامه فى كل مرة لهذا الفعل"لاتصالح" يأتى بمبررات عدم الصلح حتى تكون مسالة الاقناع اكثر افادة واكثر تأثيرا على الطرف الآخر.

-١-

انه فى المقطع الاول او فى الوصية الاولى يأتى بصورة منطقية يقبلها كل انسان عاقل هذه الصورة عبارة عن معادلة رياضية طرفها الاول يقول:

اترى حين افقأ عينيك،
ثم اثبت جوهرتين مكانهما.....

وطرفها الثانى يقول: هل ترى؟؟؟؟

وهو لايذكر لنا النتيجة المترتبة على هذه المعادلة او اجابة هذا السؤال - ولكننا نعرفها من خلال خبرتنا بالحياة ، ومن خلال تعاملنا مع البشر ومع الاحياء ، ومن خلال ملاحظاتنا لما حولنا ، تلك النتيجة - او الاجابة - التى ستكون بالنفى قطعا - لان الجوهرة التى ستثبت مكان العين لن تعطينا الرؤية على الاطلاق رغم قيمتها المادية الكبيرة.

انه بهذة المعادلة التى ترك لنا مهمة استخراج نتيجتها ، يضع الطرف الآخر الذى يقول له " لاتصالح " امام حالة منطقية عقلانية بحتة لعله يعى ما سوف يترتب من آثار على هذا الصلح.

وكأن الشاعر يعرف ان الطرف الآخر لن يستجيب له أو لن يعى نتيجة المعادلة او اجابة السؤال الذى طرحه على هيئة معادلة ، لذا فانه يلجأ الى وسيلة اخرى للتأثير وهى

الرجوع الى الوراء ( فلاشباك) الرجوع حيث الذكريات، أنه يذكر الطرف الاخر بأيام الطفولة.

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك
حسكها - فجأة - بالرجولة ،
هذا الحياء الذى يكبت الشوق .. حين تعانقه ،
الصمت . مبتسمين - لتأنيب أمكما.....
و كا نكما
ما تز الان طفلين!

تلك الطمانينة الأبدية بينكما:
ان سيفان سيفك..
صوتان صوتك..

لعل هذا الطرف يتذكر احلى ايام العمر ، ايام الطفولة و النقاء والطهارة والصدق، لعله يتذكر ويتراجع عن قراره الذى اتخذه بشان الصلح مع العدو ، وحينما يحس أيضا ان ليست هناك استجابة من قبل هذا الطرف، - يلجأ الى استخدام طريقة اخرى للتاثير وهى طريقة ربما تكون ايضا عقلانية ، ولكنها تمس وترا من نوع آخر وهى الاستهانة بهذا الطرف الذى يعتقد انه وصى على الابناء:

انك ان مت
للبيت رب
وللطفل أب

ثم يلجأ لوسيلة اخرى وهى استثارة النخوة العربية عن طريق توظيف الامثلة العربية او الشعبية فى هذا التساؤل الاستنكارى

ايضــــــا:

أتنسى ردائى الملطــخ....
تلبــس- فوق دمائى - ثيابا مطرزة بالقصب؟؟

ثم ينهى الشاعر هذه الوصية الاولى بسطور أشبه ما تكــــون بالتحذير لهذا الطرف او لهذا (الآخر) الذى لايريد ان ينصت اليه رغم كل التوسلات ، ورغم كل الاساليب التى لجأ اليهـــا فى السطور السابقة بهدف التأثيــر:

انهـــــا الحـــرب !
قد تثقل القلـــبَ.....
لكن خلفك عار العـــرب
لاتصــــالـــح.....
ولاتتــوخ الهـــرب !

ويتضح منذ البداية ان امل دنقل يستخدم تفعيلة بحـــــر المتدارك " فاعلن " الخماسية واحيانا يستخدم مخبونهافعِلن ( بتحريك العين) وهى التفعيلة التى اكثر الشاعر مناستخدامها فى مراحله الشعرية الاخيرة وديوانه أوراق الغرفة (٨)خيـــر شاهد على هذا .

ويلاحظ على المقطع الاول - او الوصية الاولى ان الشاعر تحلل فى كثير من الاحيان من التقفية ، ومن المعرو ف ان امـل دنقل من اكثر الشعراء المعاصرين ( المحدثين)لعبا بالقافيـة التى كثيرا ما يجيد استخدامها فى الشعر التفعيلى . الا انه بقليل من التدقيق سنجد انه فى السطور الاخيرة يستخدم قافية

الباء الساكنة مع فتح الحرفين السابقين لها ( القصب ـ العرب ـالهرب) وقد كانت هناك ارهاصة لهذه القافية فى السطرالثانى من القصيدة فى كلمة ( الذهب فى قوله ( ولو منحوك الذهب ) ويطلق على هذا النوع من القافية اسم ( المتدارك)، ايضا يلاحظ ان هذه القافية تكررت فى السطر الثامن عشر فى قول الشاعر ( وللطفل أب) مما يد على ان الشاعر حاول ان يقيم هذا البناء الموسيقى الخارجى فى بعض سطور هذه الوصية ونجح فى ذلك خمس مرات ، بالاضافة الى تنويعه الداخلى لهذا النوع من الموسيقى مثل ( هل ترى ـ لاتشترى) و(كانكما ـ بينكما ) وربما هذه الموسيقى تستخدم كنوع من التأثير على الطرف الآخر بالاضافة الى الوسائل الاخرى التى ذكرناها من قبل.

- ٢ -

أما المقطع الثانى او الوصية الثانية فقد وقعت فى عشرين سطرا استخدم فيها الشاعر الفعل "لاتصالح" كما ذكرنا من قبل مرتين فى السطرين الاول والثانى فقط.

لاتصالح على الدم.... حتى بدم!
لاتصالح ولو قيل رأس برأس ،

وهنا يلجأ الشاعر الى صيغة السؤال ، تلك الصيغة التي استخدمها أربع مرات تمثلت فى السطور:

أكل الرؤوس سواء؟؟؟؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟؟

أعيناه عينا أخيك ؟؟!

وهل تتساوى يد ... سيفها كان لك
بيد سيفها أثكلك؟؟؟

وصيغة السؤال هنا - أيضا- تفيد الاستنكار ، خاصة ان ثلاثة اسئلة من الاسئلة الاربعة بدأت بالهمزة.

ان السؤال هنا يحمل فيطياتة ، آجابتة ، ونحس بأن مثل هذه الاسئلة السابقة تلقى بظلال من التوبيخ فضلا عن الاستنكار.

واذا كان الشاعر فى وصيته الاولى استخد م ذكريات الطفولة - عن طريق التركيز على الماضيكنوع من انواع التأثير فانه فى وصيته الثانية يستخدم الصيغة المستقبلية عن طريق تكرار " سيقولون" مرتين.

سيقولون:

جئناك كى تحقن الدم

جئناك .. كن - يا أمير - الحكم

سيقولون:

ها نحن ابناء عم

وهذا نوع جديد من التأثير ، اى انه يقول للآخر انه أعلم منه بالعدو وبخباياة النفسية وبطواياه وبطرائقة فى التعامل وبمنطقه فى الاقناع ، فلا يغرنك هذا كله لانه ما هو الا اساليب وحيل مكشوفة ومعروفة ومفهومة.

وهنا يبرز فعلا امر جديدان غير " لاتصالح" وهما: قل لهم - الحرس/قل لهم: انهم لم يراعوا العمومة فيمنهلك

واغرس السيف فى جبهة الصحراء .....

الى ان يجيب العدم

وبقدر ما تفيد افعال الامر فى النصح والارشاد ، بقدر ما تدلنا على ان الشاعر كان اكثر حكمة واكثر ادراكاواكثر فهما لما يجرى من حولنا ويتعلق بمصيرنا ، انه يقدم

[illegible] الآخر [illegible] يوجه اليه الامرمند مطلـــع القصيدة والذى يوجه اليه الفعل المسبوق بـ "لا" لاتصـالح خلال القصيدة ككل .

ونلاحظ فى هذه الوصية الثانية ان الشاعر يلعب بنوعيـن من القافية الاولى رويها الميم الساكنة فى ( بدم ـ الحكم ـ العدم) والثانية رويها الكاف الساكنة فى (كتانك اشكلك ـ فيمن هلك ـ كنت لك ـ وملك) مع ملاحظة ان الكـاف الساكنة تغلبت ـ فى العدد ـ على الميم الساكنة .
ومن الصور الشعرية البارزة جدا فى هذا المقطع قول الشاعر:

واغرس السيفَ فى جبهة الصحــراء
الى ان يجيـب العـــدم

وهى من الصور الشعرية التى من الممكن ان يقال عنهـا انها " مستحيلة " لان العدم من المستحيل ان يجيب ومـن هنا يظل السيف مغروسا فى جبهة الصحراء استعدادا للنزال والحرب التى ستظل الى ان يجيب العدم .

واعتقد ان سر [illegible] الصورة فى هذا المقطع [illegible] [illegible] مفرغا من اية صور شعرية عدا هذه الصورة الجميلـة المستحيلـة .

- ٣ -

اما الوصية الثالثة فقد وقعت فى تسعة وعشرين سطرا رجع الشاعر خلالها مرتين الى استدعاء صور وذكريات للطفولة ربما يستطى التأثير بهذه الطريقة على الآخر وذلك فى قوله :

وتذكرْ ..............
( اذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد و لاطفالهن
الذين تخاصمهم الابتسامة )
ان بنت اخيك اليمامة "
زهرة تتسربل - فى سنوات الصبا -
بثياب الحداد

كنت ، ان عدت:
تعدو على درج القصر،
تمسك ساقىَ عند نزولى....
فأرفعها - وهى ضاحكة -..
فوق ظهر الجواد

ها هى الان صامتة
حرمتها يد الغدر:
من كلمات أبيها
أرتداء الثياب الجديدة

من ان يكون لها - ذات يوم - أخ
من أب يتبسَّم فى عرسها
وتعود اليه اذا الزوج اغضبها
واذا زارها .. يتسابق احفاده نحو احضانه
لينالوا الهدايا......
ويلهوا بلحيته ( وهو مستسلم )
ويشدّوا العمامة

الا اننا نقول ان الشاعر استخدم اسلوب النصح فى مطلع هذه الوصية فى قوله :

لاتصالح ......
ولو حرمتك الرقاد
صرخات الندامة .

ولأول مرة يستخدم الشاعر فعل الامر ( تذكر) صراحة فى القصيدة والمعطوف على الفعل لاتصالح ... وهنا نلاحظ ان الشاعر يستخدم (اذا) التى تفيد عدم التأكد من وقوع هذا الامر وانه مازال فى شك من امر الاخر.

يلاحظ فى هذا المقطع ان الشاعر يعتمد فى موسيقاه على نوعين من القافية مثلما لاحظنا فى المقطع السابق ، النوع الاول رويه الدال الساكنة فى قولة " الرقاد- السواد - الحداد - الجواد - الرماد) اما النوع الثانى الميم المفتوحة فالهاء الساكنة فى قولة ( الندامه - ابتسامه - الرمامه - العمامه اليمامه " مرة اخرى" ) .

ويلاحظ ان عدد كل من القافيتين جاء متساويا فى هذة الوصية .

- ٤ -

وفى الوصية الرابعة يعود الشاعر مرة اخرى لاستخدام صيغة السؤال ثلاث مرات فى هذا المقطع الذى وقع فى سبعة عشر سطرا ، حيث يقول الشاعر:

كيف تخطو على جثة ابن ابيك؟؟؟
وكيف تصير المليك.......
على أوجه البهجة المستعارة؟؟؟؟؟؟
كيف تنظر فى يد من صافحوك....
فلا تبصر الدم.....
فى كل كف....؟؟؟

إن هذه الاسئلة تفيد الاستنكار وتؤكد على استحالة ان يحدث مثل هذا ، وبمثل هذه الكيفيـة التى جاء ذكرها فى الاسئلة ، لذا نرى الشاعر يبدأ اسئلته الثلاثة بـ "كيـف".

فى هذه الوصية يلاحظ كثرة استخدام القافية وكثـرة تنوعهـا :

١ - ( الامارة - المستعارة - شارة - الامارة " مرة اخرى).
٢ - ( ابيك - المليـك - صافحوك).
٣ - ( كـل كف - من الخلف - الف خلف)
٤ - ( سيـف - زيـف)
٥ - ( الشرف - التـرف).

وكما لوحظ فان النوع الاول من القافية هو الذى كان اكثـر انتشارا واكثر توزيعا بين سطور هذه الوصية حيث انتشـرت هذه القافية فى اواخر السطور ( الثانى - الخامس - الحـادى عشـر - الثـالث عشـر). - ٥ -

وفى الوصية الخامسة - كما سبق ان اوضحنا يستخدم الشاعـر " لاتصالح " ثلاث مرات فى السطر الاول - السطر السابع - السطر السادس عشر ، فى حين انه تكونت هذه الوصية من واحد وعشرين سطـرا.

وهو يستخدم الصيغة ( ولـو قال - ولـو قيل) مرتين فـى فى هذا المقطع فى قوله :

لاتصـالـح
ولـو قال من مال عنـد الصـدام
.. مابنا طاقة لامتشاق الحسام..
لاتصـالـح
ولـو قيـل ما قيل من كلمات السلام

ان الغائب يصبح حاضرا في هذا الجزء من الوصية لاننا سنعرف او اننا نعرف بالفعل من هو الذى يمكن انيقول ما بنا طاقة لامتشاق الحسام . ومن الذى يداعبنا بكلمات عن السلام او بكلمات من السلام.

ان القافية فى هذا الجزء تتراوح بين المد فالميم الساكنة وبين السين الساكنة وذلك فى قوله ( المدام -الوسام - السلام الغرام - ينام - الطعام - الفطام) و(تتنفس- بخرس- المدنس منكس- المقدس)

كما يلاحظ ان الشاعر يعود الى استخدام صيغة التساؤل فى هذه الوصية بالاضافة الى صيغة الأمر ، فعلى حين نجد ان الشاعر يستخدم التساؤل خمس مرات فى قوله :

١ - كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس؟
٢ - كيف تنظر فى عينى امراة انت تعرف انك لاتستطيع حمايتها ؟
٣ - كيف تصبح فارسها فى الغرام ؟
٤ - كيف ترجو غدا ... لوليد ينام؟
٥ - كيف تحلم اوتتغنى بمستقبل لغلام وهو يكبر بين يديك - بقلب منكس؟ .

نجد انه يستخدم الامر فى الكلمات لاتقتسم . ارو( التى تكررت ثلاث مرات) خلافا لامر لاتصالح الذى تكرر ثلاث مرات ايضا ، اى ان الشاعر استخدم صيغة الامر سبع مرات فى هذه الوصية .

وربما يكون هذا الجزء هو اكثر الاجزاء استخداما لصيغة التساؤل وفعل الامر معا ، ان التساؤلات السابقة التى تفيد الاستنكار والتعجب تفيد ايضا معرفة الشاعر لخصوصية

الشخصية التى يخاطبها بل ومعرفة الخصائص النفسية ، وهنا

- يلاحظ على هذه التساؤلات :

ان الشاعر يستخدم الصيغة التى تبدأ بـ " كيف" التى ربما تفيد التعجب ، ولكن طرحها خمس مرات على هذا النحو يدل على ان الشاعر يريد الوصول الى الكيفية التى يفكر بها هذا الاخر الذى يخاطبه او يوجه اليه التساؤلات ،انه يريد ان يتخطى الطريقة التى يفكر بها الآخر نظريا الى الطريقة العملية ، عن طريق تكرار هذه الصيغة التى بدأت بـ " كيف ، وبما انه يستنكر على هذا الاخر ان يفعل مثل هذه الافعال فانه بطريقة غير مباشرة يقول لنا انه عرف او يعرف خصائص شخصيته ، بل انه فى التساؤل.

كيف تنظر فى عينى امرأة

أنت تعرف انك لاتستطيع حمايتها؟

يضع الآخر فى مواجهة مع نفسه ، وتكون المواجهة عنيفة جدا او اعنف ما يكون لانه يطعنه فى رجولته ويطعنه فيما يتعارف عليه الرجل الشرقى من حمايته للضعيف وخاصة اذا كان هذا الضعيف امراة اوانثى اوفتاة .. ومن هنا تكمن قوة طرح هذا التساؤل على هذا النحو ، انه يأتى كصفعة قوية لعلّ الاخر يفيق من غفوته ويعمل بنصيحة الشاعر فى قوله "لا تصالح" التى هى سر كتابة هذه الوصايا ، ايضا يأتى التساؤل الثانى

كيف تصبح فارسها فى الغرام؟؟؟

- مؤكدا على هذا المعنى:

واذا كان الشاعر قد لجأ الى ما أسميناه بالصورة الشعرية المستحيلة فى قوله :

واغرس السيف فى جبهة الصحراء ،

إلى ان يجيب العدم.

وذلك فى الوصية الثانية ، فانه يلجأ مرة اخرى الى مثل هذه الصورة الشعرية المستحيلة فى هذه الوصية الخامسة فى فى قوله - فى نهايتها.

وارو قلبك بالدم ...
وارو التراب المقدس....
وارو أسلافك الراقدين....
الى ان ترد عليك العظام !

وتكمن الاستحالة فى هذه الصورة فى السطر الاخير " الى انترد عليك العظام"، وكما قلنا انه من المستحيل ان يجيب العدم فى الوصية الثامنية ، فاننا نؤكد ايضا على استحالة انترد العظام ، ومن هنا يظل الاخر عاكفا على ارواء قلبه بالدم وعاكفا علىارواء التراب المقدس - من هذا الدم وعاكفا على ارواء الاسلاف الراقدين الى ان ترد عليه العظام ، اىاما الى ان تحدث معجزة و ترد العظام أو الى ان يرث الله الارض وما عليها.

الوصية السادسة تتكون من خمسة وعشرين سطرا ، وهنا نلاحظ ان الشاعر يلجأ الى الحكمة فى قوله :

انه الثأر
تبهت شعلته فى الضلوع...
اذا ما توالت عليه الفصول

وتأتى الحكمة من نفس بيئة القصيدة ، ومن نفس البناء المعمارى والبناء النفسى الذى اعتمدت عليه القصيدة كلها.

ويلاحظ ايضا ان صيغ التساؤل التى تكررت فى الوصايا السابقة تنعدم فى هذه الوصية ، وان فعل الامر الذى تعودنا على ان نراه فى الوصايا السابقة ينخفض عدده ليصبح فعلا واحدا هو " خذ" فى قوله :

فخذ - الآن - ما تستطيع

هذا خلافا للفعل لاتصالح الذى تكرر مرتين فى السطر الاول ، والسطر التاسع عشر ، ويلاحظ على هذا الجزء السادس ان الشاعر يلجأ الى نوعين من القافية تراوحت بين اللام فالهاء الساكنة فى قوله ( القبيله - الجليله - القليله - حيله - الذليله) وقافية الواو او الياء فاللام الساكنة فى قوله ( القبول - يطول - جيل - المستحيل - الفصول).

- ٧ -

اما فى الوصية السابعة فان الشاعر يستخدم الفعل لاتصالح " مرة واحدة فقط فى السطر الاول من الوصية ، وهنا يلجأ الشاعر مرة اخرى الى اسلوب النصيحة فى قوله :

لاتصالح ، ولو حذرتك النجوم

ويلاحظ استخدامه لصورة من حياة الاقدمين في قراءتهم للنجوم واستشارتهم للكهان ، وهذه الوصية تتكون من ٢٣ ، سطرا ، كما يلاحظ ايضا على هذه الوصية انها وان بدأت بالفعل لاتصالح ، الا ان عنصر الحكي او القص واضح فيها:

لم يصح قاتلي انتبه
كان يمشي معي
ثم صافحني
ثم سار قليلا
ولكنه في الغصون اختبأ
فجأة
ثقبتني قشعريرة بين ضلعين....
واهتز قلبي كفقاعة - وانفثأ !
وتحاملت حتى احتملت على ساعدي
فرأيت : ابن عمي الزنيم
واقفا يتشفى بوجه لئيم
لم يكن في يدي حربة .
او سلاح قديم
لم يكن غير غيظي الذي يتشكى الظمأ

ويلاحظ في هذه الوصية ان الفعل الماضي نسبته قد ارتفعت كثيرا ، لان هذا الفعل يتناسب مع عملية الحكي او القص او السرد ومن هذه الافعال الماضية التي لاحظنا وجودها ( حذرتك رمي - صافحني - سار - اختبأ - ثقبتني - اهتز - أنفثأ - تحاملت احتملت - رأيت ) هذا بالاضافة الى الصيغ او التعبيرات المركبة التي تدل على الزمن الماضي مثل ( لم أمد - لم يصح - كان

كان يمشى - لم أكن .

اما عن القافية فقد تراوحت بين استخدام الهمزة الساكنة مع فتح ما قبلها والتى تكررت ست مرات ( النبأ - الخطأ - لم أطأ - اختبأ - انفثأ - الظمأ ) واستخدام الياء اوالواو فالميم الساكنة ، والتى تكررت ايضا ست مرات فى قوله (- النجوم - التخوم - الكروم - الزنيم - لئيم - قديم ).

- ٨ -

الوصية الثامنة تتكون من ٢٣ سطرا ، ايضا استخدم الشاعر فيها الفعل" لاتصالح " مرتين كعادته ، كما اتى بكلمة " الصلح " مرة واحدة منفردة فى قوله :

فما الصلح الا معاهدة بين ندين

وهو فى هذه الوصية ينصح الاخر بان لايصالح حتى تستقيم الاشياء وتستقر ويعود كل شئ الى موضعه الطبيعى ، ذلك ان كل شئ تحطم فى لحظة عابرة ، كل شئ تحطم فى نزوة فاجرة.

لاتصالح
الى ان يعود الوجود لدورته الدائرة
النجوم ........ لميقاتها
والرمال ... لذراتها والطيور : لأصواتها
والقتيل لطفلته الناظرة
كل شئ تحطم فى لحظة عابرة.

ان الاشياء التى تحطمت فى لحظة عابرة وفى نزوة فاجرة هى:

١ - الصبا
٢ - بهجة الاهل
٣ - صوت الحصان
٤ - التعرف بالضيف

٥ - همهمة القلب حين يرى برعما فى الحديقة يذوى
٦ - الصلاة لكى ينزل المطر الموسمى
٧ - مراوغة القلب حين يرى طائر الموت وهو يرفرف

فوق المبارزة الكاسرة . انه عالم من الطفولة والبهجة والاصالة والكرم والحب والنقاء والطهر قد افتقدناه فكيف تأتى عملية المصالحة وكل هذه الاشياء غائبة عنا ، ان الموجود حاليا فى عالمنا هو نقيض هذه الاشياء الموجود هو الشيخوخة الحزن - الخديعة و المكر والقشور - الشح والتقتير - الكراهية والنجاسة - والبغضاء والشحناء.

كيف تأتى مسألة الصلح والطرف الاخر ( العدو) الذى سأتصالح معه ليس أنبل وليس أمهر منى بل انه محض لص كيف يسرقنى ويسلبنى واذهب اليه واتفا وضر معه من أجل الصلح.

لاتصالح،
فما الصلح الا معاهدة بين ندين..
( فى شرف القلب)
لاتنقص

والذى اغتالنى محض لص
سرق الارض من بين عينى
والصمت يطلق ضحكته الساخره !

اما عن استعمال الشاعر للقافية فقد تكررت الراء فالهاء الساكنة سبع مرات فى قوله ( الدائره - الناظره - عابره - الكاسرة - الماكرة - فاجره - الساخره ) مع ادخال بعض القوافى الاخرى لكسر رتابة هذه القافية مثل التاء فالهاء المهدودة

( ميقاتها - اصواتها - ذراتـــها ) والتاء فالهاء المكســـورة ( بمشيئتهِ - بسكينتهِ ) و الصاد الساكنة ( لاتنتقـص - محض لـص ).

- ٩ -

تتكون الوصية التاسعة من ١١ سطرا استخدم الشاعر فيهـــا الفعل " لاتصالح" مرتين فى السطر الاول والسطر الثامن وهنا يستخدم هذا الفعل بغرض التحذير.

لاتصـــــالـــح
ولو وقفت ضد سيفك كل الشيـــوخ
والرجال التى ملأتهـــا الشروخ

انه يحذره من ابناء قبيلـــته فربما يجد هذا التصالح هوى فى نفوسهم ، لذا فان الشاعر يكشف له الحقيقة فـــى هذه الوصية لان مثل هؤلاء ما هم الا رجال ملأتهم الشروخ:-

هؤلاء الذيـن يحبـون طعـم الثـريد
وامتطـــاء العبيـــد
هؤلاء الذيـن تدلـت عمائمهم فوق أعينـهـم ،
وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ

ان الشاعر يلجأ الى اسلوب جديد فى هذه الوصية يعزف عليـــه وهو اسلوب الترغيب والمدح فربما يستطيع عن هذا الطريــــق التأثير على الاخر ، انه يقول له:

لاتصـــــالـــح
انت فـارس هذا الزمـــان الـوحيـــد
وســواك.... المســـوخ

انها المرة الاولى التى يستخدم فيها الشاعر هذا الاسلوب فى الاقناع والتأثير وربما يكون قد لجأ اليه لاحساسه بانه استشهد

كـل وسائله من النصح والارشاد .
والامر والاستعطاف والرجاء والتوسل .... الخ لذا فانه يلجأ
اخيرا الى اسلوب المدح فربما يستطيع الوصول الى منطقة
نفسية لم يطرقها من قبل عن طريق المدح والثناء على
غرار ما كان يفعل شعراؤنا الاقدمون .

ويلاحظ على هذا المقطع ان الشاعر استخدم قافية
الواو فالخاء الساكنة فى قوله الشيوخ - الشروخ - الشموخ -
المسوخ ) وايضا استخدم قافية الياء فالدال الساكنة فى
قوله (الشريد - العبيد - ان تريد - الوحيد) .

- ١٠ -

أما فى الوصية الاخيرة فان الشاعر مع اسدال الستار
على كل وصاياه لايملك الا ان يكرر الفعل " لاتصالح" مرتين

لاتصالح
لاتصالح

ليؤكد على اهمية هذا الفعل المحورى الذى جاءت من اجله
كل القصيدة ، انه لايملك الا ترديد لاتصالح مرتين بكل ما فى
هذا الفعل من طاقة وتأثير وايحاء ومقدرة على الفعل
سبق للشاعر ان نثرها فى كل الوصايا السابقة ، لذا
فانه لايستطيع ان يقول فى النهاية شيئا اكثر من:

لاتصالح
لاتصالح

## الوظيفة الفنية فى قصيدة " لاتصالح":

يقول د. مصطفى سويف فى مقال له بعنوان " النقد الأدبى
ماذا يمكن ان يفيد من العلوم النفسية الحديثة "

(مجلة فصول - المجلد الرابع - العدد الاول - اكتوبر/نوفمبر
ديسمبر ١٩٨٣ ) لقد كشفت النتائج التى امكن الوصول اليها
من دراسة العمليات النفسية فى ابداع الشعر عن ان الوحدة
الأولية للقصيدة هى " الوشبة " وهذا بناء مغاير للوحدة الفنية
المعتادة التى هى البيت والوشبة مجموعة من الابيات تمليها
دفقة واحدة من دفقات النشاط الفكرى الانتاجي ، وبالتالى فان
التفكير الابداعى فى الشعر يتقدم فى خطوات تتخذ شكل وشبات ،
اى ان فكر الشاعر لايتقدم من بيت الى بيت ولكن من وشبة
الى وشبة ، وليس للوشبة طول ثابت ، فقد تكون ثلاثة أبيات
وقد تكون سبعة او اكثر او اقل ......"

ونحن اذا قمنا بتطبيق هذا المفهوم النقدى النظرى
على القصيدة التى نحن بصدد دراستها سنجد ان هذه القصيدة
تحتوى على عدد هائل من " الوشبات" وعلى سبيل المثال سنجد
ان الوصية الاولى التى تكونت من ٢٦ سطرا قد احتوت على تسع
وشبات يمكننا طرحها على النحو التالى (وسنكتفى بهذه
الشواهد من الوصية الاولى بغرض تقريب هذا المفهوم النقدى من
الاذهان).

١ - لاتصالح!
ولو منحوك الذهب
٢ - أترى حين أفقأ عينيك،
ثم أثبت جوهرتين مكانهما...
هل ترى....؟
٣ - هى اشياء لاتشترى
٤ - ذكريات الطفولة بين اخيك وبينك،
حسكما - فجأة - بالرجولة ،

هذا الحياء الذى يكتبُ الشوقَ.. حين تعانقه ،
الصمت - مبتسمين - لتأنيب امكمــا..

وكأنكمـــا

ماتزالان طفليــن!

تلك الطمأنينة الابدية بينكمــا:
ان سيفان سيفك...
صوتان صوتـــك

٥ - انك ان مت:

للبيـــت رب
وللطفـــل آب

٦ - هـل يصير دمى - بين عينيك - ماء؟؟؟
٧ - أتنسى ردائى المطلـخ.......
تلبس - فوق - دمائى - ثيابا مطرزة بالقصب؟؟؟
٨ - انها الحرب!

قد تثقل القلـب....
لكن خلفك عار العرب
٩ - لاتصالـح....
ولاتتــوخ الهــرب!

وبهذا المفهوم التطبيقى سيتضح ان كل وصية تحتوى على عدد من الوثبات وقد رأينا بالفعل انه ليس للوثبة طول ثابـــت فقد تكون سطرا او اكثر.

وما من شك فى ان هذا المفهوم النقدى الجديد نحـــن

اليه ، وفي حاجة الى مفاهيم نقدية مماثلة تمكننا من الاقتراب اكثر من مفاهيم وجماليات الشعر المعاصر وهذا لن يتأتى الا بمعانقة المفهوم النظري للمفهوم التطبيقي للشعر بعامة.

# الخيول في الغرفة " ٨ "

عرف القارئ العربى معظم قصائد ديوان اوراق الغرفة "٨" قبل جمعها بين دفتى عمل شعرى مطبوع والتى كان من اهمها الجنوبى،ضد من ، زهور ، الخيول، بكائية لصقر قريش هذا الى جانب عدد من القصائد الاخرى التى يرجع تاريخ كتابتها الى فترة تمتد من عام ١٩٧٥ - كما يقول د. جابر عصفور فى تذييله ديوان" اوراق الغرفة "٨" وهى الغرفة التى قاوم فيها امل مرضة قرابة عام ونصف فى الدور السابع فى المعهد القومى للاورام من فبراير ١٩٨٢م الى يوم رحيله الساعة السابعة من صباح السبت الحادى والعشرين من مايو ١٩٨٣م.

ومن الملاحظ على قصائد الديوان انها فى معظمها تنتمى الى الى بحر شعرى واحد اشهر امل دنقل بالاغتراف من كلماته وانغامه وهو بحر المتدارك الاصلى فاعلن فاعلن واحيانا فعِلن بالخبن حيث نجد ان هناك احدى عشرة قصيدة من هذا البحر الى جانب قصيدتين جاءتا من بحرين مختلفين هما خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين - من الرجز -وبكائية لصقر قريش من الرمل.

ولعل من ابرز قصائد الغرفة "٨" كانت قصيدة " الخيول، تلك القصيدة التى يؤرخ فيها شاعرنا للحقب العربية والاسلامية المختلفة عن طريق استخدامه لرمز الخيل التى جاء ذكرها صراحة - هى - والخيول - احدى عشرة مرة فى القصيدة الى جانب ورودها اكثر من خمسين مرة ضمن كلمات تشير اليها عن طريق استخدام افعال الامر مثل : اركضى - قفى - صيرى -او

استخدام تاء الفاعل وتاء التأنيث فى لست- تتراكض
اخترت- تذهبى - صارت او استخدام الضمائر الظاهرة التى
تعود عليها مثل طريقك - موسمك - رئتيك - ظهرها - يقودك -
يثقلها هذا الى جانب استخدام بعض الاسماء التى تدل على الخيل
او الخيول - مثل المغيرات - العاديات - السنابك - الجسد الحر -
الفم - اللجام - الساق المشكولة - الحوافر .... الخ.

وبداية نقول ان قصيدة الخيول ، بوجه عام تتخذ
من الخيول العربية عالما متعدد المستويات والرموز ،فمرة
تكون الخيول رمزا للبطولة والفتوحات
الفتوحات فى الارض- مكتوبة بدماء الخيول/وحدود الممالك -
رسمتها السنابك- والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف
حيث يميل:

ومرة تصير الخيول تماثيل وارجيح
وحلوى واحصنة من الطين ووشما:

صيرى تماثيل من حجر فى الميادين صيرى اراجيح من خشب
للصغار الرياحين ٠
صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى وللصبية الفقراء حصانا من الطين
صيرى رسوما ...... ووشما...

ومرة تكون الخيول رمز البراءة والطبيعة
حيث عاش الانسان الاول معها فى حب ومودة .

كانت الخيل - فى البدء - كالناس برية / تتراكض عبر السهول
كانت الخيل كالناس فى البدء - تمتلك الشمس والعشب
والملكوت الظليل.

ومرة تكون الخيول اداة للمواصلات السريعة
او جدارا او عالما يفصل بين نوعين من الناس المشاة
والركبان:

الخيول بساط على الريح - سار على متنه - الناس للناس عبر المكان
والخيول حدار به انقسم الناس صنفين: صاروا مشاة - وركبان

واخرى تكون الخيول زينة واداة للهو و المتعة
فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة وفى المتعة المشتراة.
وفى المرأة الاجنبية تعلو ك تحت ظلال ابى الهول.

وفى نهاية القصيدة تكون الخيل ناسا تسير الى هوة
الصمت وتكون الناس خيلا تسير الى هوة الموت
صارت الخيل ناسا تسير الى هوة الصمت / بينما الناس خيل
تسير الى هوة الموت

ونحن عندما نقرأ قصيدة " الخيول" كاملة فقديتبادر
الى الذهن - وكما سبق وان اشرنا - ان الشاعر وهو يؤرخ لحياة
الخيول ، فكأنه يؤرخ لحياتنا عن طريق تعدد المستويات التى
لجأ اليها خلال القصيدة والتى اشرنا اليها من قبل والتى
من الممكن ان نقوم بتقسيمها - فى هذا الصدد - على النحو
التالى وبالترتيب الزمنى الذى نستخلصه من القصيدة والتى
لاتعتمد عليه ولكننا نلجأ اليه بهدف الدراسة.

١ - الزمن الاول : زمان البراءة والعفوية :

كانت الخيل فى البدء كالناس برية / تتراكض عبر السهول / كانت
الخيل كالناس فى البدء / تمتلك الشمس والعشب والملكوت
الظليل............

كانت الخيل برية .... تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

٢ - الزمن الثانى: زمان الاختيار الاول:

واخترت ان تذهبى فى الطريق الذى يتراجع - تنحدر الشمس
ينحدر الامس - تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية

كل درب يقودك من مستحيل الى مستحيـــل.

٣ - الزمــن الثـالـث : زمــان الاستخـدام الاول:
حين يستخدمها الانسان كمطية او ركوبة سريعة وبها انقســم الناس الى صنفيـن/الخيـول بسـاط على الريــح .
سار - على متنه - الناس للناس عبر المكان/و الخيول جدار به انقسم الناس صنفين/ صاروا مشاة ... وركبانا.

٤ - الزمن الرابـع : زمــن الفتوحات وهو العصر الذهبــى لاستخـدام الخيــــول.
فبعد الاستخدام فى التنقل يجئ الاستخدام الامثل لها حيـــث تستخدم فى الحروب والفتوحات الاسلامية العظيمة وحيث تكتسب الشــــرف العظيـــم:

الفتوحات - فى الارض - مكتوبة بدماء الخيول /- وحدود الممالـك / رسمتها السنابك /- والركابان : ميزان عدل يميل مع السيــــف حيث يميـــل.

٥ - الزمــن الخامـــس: زمـان تمهيدى لما سيحدث بعــد ذلك و هو زمــن الاختيـــار الثانى:

وهنا نلاحظ استثمارا او استخداما لكلمات بعينهـــا
اركضى او قفى الان ايتهـا الخيل/- لاخضرة فى طريقك تمحـــى / ولاطفـل اضحى/ - اذا مـا مررت بـه يتنحى/ - وها هـــى كوكبة الحرس الملكى تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريـــات بـدق الطبــول......
اركضى للفرار - واركضى اوقفى فى طريق الفرار/- تتســاوى محصلة الركـض والرفض فى الارض.

٦ – الزمن السادس : زمن الاستخدام الثالث وهو زمن أفول شمس الخيل العربية :
ماذا تبقى لك الآن ؟؟؟
ماذا؟؟؟
سوى عرق يتصبب من تعب/ يستحيل دنانير من ذهب/ في جيوب، هواة سلالاتك العربية/، في حلبات المراهنة الدائرية ،/
في نزهة المركبات السياحية المشتهاة/وفي المتعة المشتراة .
وفي المرأة الاجنبية تعلوك تحت ظلال ابي الهول.

٧ – الزمن السابع : زمن العتاب والاسف الشديد :
وهنا يظهر العتاب شديد اللهجة والاسف الشديد العميق من قبل الشاعر على ما آلت اليه حال الخيول بعد كل هذه الازمنة التي مرت لذا نراه يخاطبها قائلا :
اركضي كالسلاحف....
نحو زوايا المتاحف......
صيري تماثيل من حجر في الميادين..
صيري اراجيح من خشب للصغار... الرياحين.
صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي وللصبية الفقراء...
حصانا من الطين .
صيري رسوما .... ووشما
تجف الخطوط به
مثلما جف – في رئتيك – الصهيل !

٨ – الزمن الثامن : وهو الزمن الختامي بعد هذا العتاب شديد اللهجة :
استدارت – الى الغرب – مزولة الوقت :/صارت الخيل ناسا
تسير الى هوة الصمت/بينما الناس خيل تسير الى هوة الموت

هذه هى الازمنة الثمانية التى قدمها لنا الشاعر من خلال قصيدته التى لم تكن خاضعة لهذا الترتيب الزمنى الذى اوردناه ولكننا قد نراها - ممتزجة ومتداخلة مع بعضها البعض على سبيل المثال فالزمن الاول زمن البراءة الذى تحدثنا عنه جاء فى القصيدة - من وجهة نظرنا - بعد الزمن الخامس وقبل الزمن الثانى والزمن السابع - على سبيل المثال ايضا - جاء بعد الزمن الخامس وقبل الزمن الاول ... وهكذا حدث التداخل الزمنى فى القصيدة

ولكن من ناحية اخرى فقد قسم الشاعر قصيدته الى اربعة اقسام وذلك عن طريق اعطاء ترقيم ١،٢،٣،.... لكل قسم على حدة فالقسم الاول يبدأ ب - المفتوحات - فى الارض - مكتوبة بدماء الخيول.

وينتهى ب :
تجف الخطوط به - هشلما حف - فى رئتيك - الصهيل .
وهذا القسم - وتبعا للتقسيمات الزمنية التى اوردناها من قبل يحتوى على ثلاثة ازمنة هى الزمن الرابع والخامس والسابع .

اما القسم الثانى فهو يبدأ - ب - كانت الخيل - فى البدء - كالناس .

وينتهى بكل درب يقودك من مستحيل الى مستحيل

وهو يحتوى بدوره على زمنين هما الاول والثانى

اما القسم الثالث ويبدأ ب الخيول بساط على الريح.
سار على متنه الناس للناس عبر المكان ،
وينتهي ب وفى المرأة الاجنبية تعلوك تحت ظلال ابى الهول.
هذا الذى كسرت أنفه .

لعنة الانتظار الطويل
وهو يحتوى على الازمنة الثالث والخامس والسادس .
اما القسم الرابع والاخير فهو يحتوى على الزمن الثامن الختامى وهذا هو الاتفاق الوحيد بين التقسيمات التى اردها الشاعر لقصيدته والتقسيمات الزمنية التى نظرنا ، من خلالها للقصيدة .
استدارت الى الغرب مزولة الوقت/ صارت الخيل ناسا تسير الى هوة الصمت/ بينما الناس خيل تسير الى هوة الموت

وهو مشهد يثير التأمل فينا وفى حياتنا حيث تبادلت الناس والخيل مواقعها فصارت الخيل هى الناس وصارت الناس هى الخيل مع الفارق الكبير ان الخيل عندما اصبحت ناسا سارت الى هوة الصمت وبالتالى فانها اخذت صفة الناس او صفة الانسان المستكين المستسلم لكل شئ اما وعندما اصبحت الناس خيلا فانهم - اى الناس اخذوا من الخيل صفات الاندفاع والجموع الى هوة الموت - دون ادنى مبرر - ولم يأخذوا منها صفات التمرد والثورة لصالح الانسان.

وبعد .. فقصيدة " الخيول" اعتمدت فى كثير من اجزائها على الاسماء والصفات والاضافات . أكثر من اعتمادها على الافعال

بانواعها المختلفة ذلك ان القصيدة ارادت ان ترسم لنا عالم الخيول بتطوارته الزمنية المختلفة منذ البدء وحتى وضعها الراهن . لذا كثرت هذه الاسماء والصفات والاضافات، وعلى سبيل المثال في الزمن الرابع زمن الفتوحات ، وهو مطلع القصيدة بالنسبة للشاعر . نلاحظ وحود فعلين فقط هما (رسمتها - يميل) واحد ماض والثاني مضارع تكرر مرتين.

ونحن اذا كنا قد ركزنا في وقفتنا مع الخيول على التقسيمات الزمنية التي أوردناها على النحو السابق .فذلك لاننا نعتقد ان هذا هو اهم ما جاءت به ومن اجله القصيدة لاننا من خلال هذه التقسيمات ومن خلال تتابع وصف حال الخيول وماتؤول اليه في كل مرحلة زمنية نستطيع ان نكتشف منحنى صعود وهبوط الذات العربية من خلال المراحل التي مررنابها واعتقد ان هذا ما قصده الشاعر من وراء عمله هذا ... وليس ادل على ذلك من انه في الزمن الاول يؤكد على:

كانت الخيل - في البدء - كالناس

كانت الخيل كالناس في البدء

كانت الخيل برية "

تتنفس حرية "

مثلما يتنفسها الناس في ذلك الزمن الذهبي النبيل

كما انه في الزمن الختامي يقول:

صارت الخيل ناسا....

بينما الناس خيل ...

وهذا يعمق ما ذهبنا اليه من قبل.

# فاروق شوشه وقصيدة «صورة»

يعتبر الشاعر الاذاعى التلفازى المصرى فاروق شوشة من أبرز شعراء الجيل الثانى الذى جاء بعد جيل الرواد... هذا الجيل الذى حمل راية الشعر الحديث بامانة وصدق واخلاص والذى نذكر من شعرائه فى مصر - محمد ابراهيم ابو سنة - امل دنقل - محمد مهران السيد - احمد سويلم - بدر توفيق - نصار عبد الله .... الخ.

بدأت الرحلة الشعرية للشاعر فاروق شوشة منذ عام ١٩٦٦ عندما نشر ديوانه لاول ، الى مسافرة ، تلاها بعد ذلك ، العيون المحترقة ١٩٧٢.
لؤلؤة فى القلب ١٩٧٣ فى انتظار مالا يجئ ١٩٨٠ ثم اخيرا الدائرة المحكمة ١٩٨٣. هذا الى جانب العديد من الدراسات، والقراءات الشعرية الهامة والمؤثرة فى حياتنا الثقافية بوجه عام نذكر منها على سبيل المثال : لغتنا الجميلة ، احلى عشرين قصيدة حب ، العلاج بالشعر ، واخيرا أحلى عشرين قصيدة فى الحب الالهى.

وعن الدائرة المحكمة ، قال فاروق شوشة ،" انه يقصد بها دائرة الحصار التى تحكم قبضتها على كل شئ عندما تلتفت من حولك فتجد الاشجار عارية من الخضرة والاصوات مكسوة بالقبح والوجوه كليلة وعاجزة"(١) كما قال ، ان هذا الديوان يعتبر محاولة اكثر جدية فى الاقتراب من التعبير الشعرى المكثف بعيدا عن الثرثرة والافضاءات غير المحكمة ومواجهة اكثر

حدة مع عوارض التخلف وعوامل القهر ودواعى الحزن والأسى

فالقصيدة المعاصرة اليوم هى القصيدة الطلقة او القصيدة الرصاصة التى لابد ان تصيب هدفا او تسقط اكذوبة " (٢)

يضم ديوان " الدائرة المحكمة اثنتى عشرة قصيدة تنتمى الى ستة بحور شعرية ، كانت النسبة الغالبة فيها الى بحر المتقارب حيث نستمع الى ايقاعات خمس قصائد من هذا البحر وهى ، الليل وحبة الضوء ص ١٢.
الدائرة المحكمة التى عنون بها الشاعر ديوانه - ص ١٧ فى حمى رامتان ص ٤٦ ، وهى كتبت فى ذكرى عميد الادب العربى د. طه حسين - الرحلة اكتملت ص ٥٩ وهى كتبت فى وداع الشاعر الرائد صلاح عبد الصبور ، واخيرا قصيدة صورة ص ٧١.

اما الرجز فكان نصيبه ثلاث قصائد : لامفر ٥ لانك الوطن ص ٢٩، عندما يغلبنا الاسى ص ٤١ .
هذا من ناحية انتماء القصائد الى البحور الشعرية ، اما من ناحية انتمائها الى الشكلين العمودى والتفعيلى ، فاننا نستطيع ان نقول ان ديوان الدائرة المحكمة ، قد عانق على صفحاته عشر قصائد تفعيلية ، الى جانب قصيدتين من الشكل العمودى وهما ، سكن العبير ص ٥٣ ، وهى مكتوبة فى رحيل الشاعر فوزى العنتيل صاحب ديوان ، عبير الارض وهى من الكامل ذى العروضة الحذّاء والضرب الاحذّ المضمر وتقع فى ثمانية وعشرين بيتا ، والاخرى عابرة ص٦٧ ، من السريع ذى ... العروضة المطوية المكشوفة والضرب المطوى المكشوف وهى تقع فى سبعة عشر بيتا.

وبصفة عامة فان شعر فاروق شوشة - وخاصة فى هذا الديوان يتسم بالرؤية الواضحة والتمكن من الادوات الشعرية

الى جانب السهولة فيالتعبير والعذوبة في الغناء وفي ذلك يضيف د. احمد هيكل ."ان شعر الديوان عموما يتسم باتضاح شخصية صاحبه وجلاء اسلوبه .
فهو لاينظر فى شعره الى شعر احد من سابقيه ولايردد تلك التعابير التى يكثر ترديدها فى معظم قصائد اصحاب الشعر الجديد ، فالشعر فى هذا الديوان له مذاقه الخاص واسلوبه الخاص وطابعه الاصيل المتميز سواء فى قصائد الشعر الحر او قصائد الشعر الملتزم."(٣)

وليس ادل على ذلك من هذه القصيدة التى نحن بصدد دراستها وهى قصيدة " صورة " ص ٧١.

تعالى
فهذا زمان التقنعِ
عصر انتهاء البراءة
تعالى
اكاذيبك المشتهاة لمثلى زاد

وعلى الرغم من معرفة الشاعر الاكيدة لخصوصية هذا الزمان الذى نعيش تحت سقفه او الذى يجرى بنا الانه فى امس الحاجة الى من يقف بجانبه ويعيش معه رغم كل العيوب الخلقية التى تكون عليها هذه التى يريدها الشاعر وليس شرطا ان يكون المنادى أنثى او حبيبة كما يدل فعل الامر فى مطلع القصيدة "تعالى" وكما تدل ، الكاف ، من اكاذيبك و لكن قد يكون المنادى شيئا وثيق الصلة بالشاعر يريد ان يظل بجواره رغم معرفته ، انه قد بدّل لونه وقد غير من حالته تمشيا مع تغير الزمان وتمشيا مع تبدل الاقنعة ، لذا

فان الاكاذيب المشتهاة ، تظل ذات معنى قوى عند الشاعر، بل وتصبح مثل الزاد الذى يجب ان يتزود به فى رحلة حياته ،رحلة المعاناة والكد والكدح .. ورغم انه يعرف انها اكاذيب ، الا انها تصبح شيئا شهيا وذا طعم فى رحلة حياته .. وهذه هى قمة المأساوية الانسانية التى يحياها الشاعر -انه لايملك ان يغير شيئا، انه يتقبل الواقع كما هو ، فالواقع عنده شئ مسلم به . ونظرة الشاعر له - اى لهذا الواقع - ان يأخذه كما هو وليس كما يقول بودلير ،"الشاعر عليه ان يفكك الواقع ويحطمه ويخلق منه عالما جديدا يختلف كل الاختلاف عن العالم الواقعى المنظم ." (٤)

ولما كان العالم عند فاروق شوشه شيئا مسلما به ،فانه يلح على حبيبته - تجاوزا - ان تعيد وتزيد ما عندها لانه يشتهى مثل اكاذيبها ولا يمل من تكرارها .

افيضى
اعيدى و زيدى
ففى السمع متسع مايزال
وفى القلب جرح يقطر ماءه
وانى اتجهت
صداك المجلجل يزحم كل الزوايا
يلاحق كل الدروب
يساقط فوق البرايا غطاءه
فينغمس النور فى الظل
يختلط الصبح بالليل
تصبح كل المرايا ... حكايا

ولكن . مهلا .. هل هو الشاعر الذى يلح فى طلب الاستماع الى هذا الصوت الذى اوحى لنا فى بداية القصيدة بانه فى اشد

الحاجة اليه....

على الرغم من انه يقول اعيدى وزيدى ، الان المقطع السابق
ينفى هذا الاحتياج الى هذا الصوت .. لان الشاعر اينما اتجه
يجد هذا الصوت محاصرا له فى دائرة تكاد تكون محكمة - وهنا
نجد ان عنوان الديوان يلقى بظلاله علينا من خلال هذه
القصيدة - لذا فاننا نستطيع ان نقول ان بداية القصيدة
لم تكن الا بداية ساخرة من هذا الصوت الذى يلاحق الشاعر
انى اتجه ، ان قوله:

افيضى
اعيدى وزيدى
ففى السمع متسع مايزال
وفى القلب جرح يقطر ماءه

لم يكن سوى نوع من السخرية المرة من هذا الصوت او من
هذا الواقع المرير ، انه حينما يجد نفسه مضطرا لقبول
هذا الواقع - كما هو عليه - فانه لا يملك ازاء هذا الا ان يسخر
من هذا الواقع الذى امامه على هذه الطريقة .. فانت حينما
تجد نفسك محاصرا بصوت قبيح يغنى لك ليلا ونهارا .. فانك
حينما تقول له ، اعد، او كما يقول الشاعر ، فى السمع متسع
مايزال ، فان هذا يعنى مزيدا من الاشمئزاز ومزيدا من
السخرية والازدراء ... وليس معناه الانسجام او التناغم معه
واعتقد ان هذا ما قصده الشاعر بقوله:

تعالى
اكاذيبك المشتهاة لمثلى زاد
افيضى
اعيدى وزيدى

ففى السمع متسع مايزال
وفى القلب جرح يقطرماءه ...

والا فما معنى ان يقول الشاعر "تعالى" و هو يعرف فى نفس الوقت انه انى اتجه سيجد الصدى المجلجل يزحم كل الزوايا ، يلاحق كل الدروب.

اذن فان فعل الامر الذى بدأبه الشاعر قصيدته لايعنى من وجهة نظرى - الا السخرية والازدراء وايضا التندر بهذا الواقع .

ان الاشياء فى عالمنا اختلطت كما اختلط الحابل بالنابل ، وهذه صورة يقدمها لنا الشاعر على ماهى عليه .. وهذا يؤيد ما ذهبنا اليه من قبل بشأن قبول الشاعر للواقع كما هو عليه ...

ينغمس النور فى الظل
يختلط الصبح بالليل
تصبح كل المرايا ... حكايا
ويصبح سيين : تصديق ما تدعين
وتكذيب ما تصدقين
فأنت عجيبة هذا الزمان.

هذا هو الواقع فى صورة شعرية يقدمها لنافاروق شوشه من خلال معاناته المستمرة - وهذا ما يؤيد الرأى القائل بأن الشعر الصادق ما هو الا انعكاس لما يدور داخل المجتمع الذى يعيش فيه الشاعر..

ان المرايا لم تعكس فقط الشئ الذى امامها ، ولكن هذه المرايا - عند فاروق شوشة - اصبحت تحكى - بالاضافة الى انها تعكس - او كما قصد الشاعر - اصبحت هى بعينها الحكايا

التى تدور داخل المجتمع، ان الصاق صفة الحكايا بالمرايا ، ، يعطى المرايا ميزة او ابعادا - اقوى بكثير من جعلهـا عاكسة فقط ، لان الحكايا خلعت على هذه المرايا صفة التشخيص اى جعلتها كائنا حيا يحكى.

وحينما يصل الشاعر الى حد الملل من التى قال لهـا فى مطلع القصيدة " تعالى" وحينما يمل من الاكاذيب التى كانت مشتهاة والتى كانت فى مقام الزاد بالنسبة له ...... حينما يصل الى ذلك فانه يقول لها فى شئ من الملل.

ويصبح سيين، تصديق ما تدعين/ وتكذيب ما تصدقين.
فانت عجيبة هذا الزمان

وهذه السطور ما هى الا استطراد لاختلاط الصبح بالليل ،، وانغماس النور فى الظل ، واختلاط الكذب بالصدق.

ولكن على الرغم من ذلك فان الفضول يدفع الشاعر لاعادة النداء مرة اخرى ، لان المنادى عجيبة هذا الزمان فليتفرج على هـذه العجيبة وليتسل للقضاء على حالة الملل التى يعيشها .

تعـالى
ففى العمر متسع للفضول
وفى النفس مستودع للاساءة

انه اثناء( فرجته ) يعرف الثمن الذى سيدفعه ، وهـو مزيد من الاساءة له كانسان وكشاعر لكنه واسع الصدر وعلـى استعداد لتقبل هذا النوع من الاساءات

انه يتقلب ما بين الملل وحب الاستطلاع او الفضـول ولكن هل نستطيع ان نقول ان هذا ليس فضولا وليس حبالاستطلاع ولكنة ملل من نوع اخر .. غير الملل السابق....
لماذا؟ لانه ليس هناك جديد سيراه فى هذا العالم .. لان اختلاط الحابل بالنابل على النحو الذى رأيناه سلفا شئ يبعث على

السأم فى النفوس ولايبعث على البهجة .. وبالتالى لايبعث على الاستكشاف او الرؤية الجديدة .

ان هذه الاسئلة السابقة اسئلة استنكارية .. وليست لنجيب عليها .. ان الشاعر يستنكر على التى دعاها - فى اول الامر الحال التى وصلت اليها:

يحارون فى هودج تخطرين بطياته ، عندما تعبرين

تفوحين

تلتمعين

وتنعطفين

فليس لما تصنعين انتهاء

ولاللذى تشتهيه العيون زيادة

وفى هذا الجزء - اعلاه - نلاحظ ان الشاعر يستخدم واو الجماعة فى ( يحارون) ، انه بهذا يخرج من التعبير عن ذاته الى التعبير عن المجموع فالحيرة انتقلت منه الى جموع الناس، أوهو خلعها عنه ليلصقها بالجميع .. فالحيرة والقلق اصبحتا سمتين او صفتين يتمتع بهما كل الناس - وليس الشاعر وحده انهم يقفون تشدهم الحيرة والقلق لما يشاهدونه من اختلاط المعايير وانقلاب الاوضاع ان الاكاذيب المشتهاة ليس لها انتهاء وليس لها حد. وهنا سنلاحظ هذا الرباط القوى الذى يربط بين السطر:

- اكاذيبك المشتهاة لمثلى زاد

والسطرين :

- فليس لما تصنعين انتهاء
  ولاللذى تشتهيه العيون زيادة.

- واعجب
  كيف احتيال خطاك
  وكيف العيون ، كعينى ، تراك
  وكل الاصابع ، مثلى تشير،

وكل الوشايات تنثال سما !
وتنثال رجما
ولكنهم سلبوا فى هواك الاراده

ثم يلتفت الشاعر الى نفسه مرة اخرى بعد قوله ،يحارون وذلك فى قوله ، واعجب ، واذا كانت الاسئلة السابقة جاءت فى صورة استنكارية فان الاسئلة المذكورة اعلاه كانت للتعجب وطلب التوضيح فى نفس الوقت . ورغم ان الكل يعرف ان التى قال لها الشاعر فى اول القصيدة ، تعالى ، هى المدانة لانهما السبب فى كل ما حدث فى المجتمع من فساد وانقلاب فى الاوضاع والحيرة والقلق .. لكنهم فى نفس الوقت لا يملكون الاان يشيروا بالاصابع فقط انهم لايملكون قوة الارداة وقوة الفعل وقوة الاتهام والوقوف ضد كل ما يحدث او ضدها على وجه التحديد انهم لايملكون هذا كله لانهم :
سُلبوا - والفعل مبنى للمجهول سلبوا فى هواك الاراده :
وكم كان الشاعر موفقا فى بناء الفعل للمجهول ، فهو لايعرف من الذى سلب اردتهم .
هل هى التى سلبتهم الارادة ؟ ام انهم هم الذين سَلبوا من انفسهم الارادة . ام ان هناك عاملا خارجيا هو الذى سلبهم هذه الارادة ؟ ايا كان الفاعل .. فان الفعل قد وقع واصبح الناس مسلوبى الارادة على هذا النحو .. لذا كان حريا بمجتمع مثل هذا ان، تنقلب الاوضاع به وتختلط على مثل هذا النحو الذى يثير التعجب.

**وأعجب**
**هل انت كل النساء؟**
**وهل انت اصل البلاء؟**
**فمثلك اعطى الزمان فساده ؟**

وعندما تصل الامور الى مثل هذا الحد ، يتساءل الشاعر

هل التى نادى عليها فى اول الامر وقال لها «تعالى»
هى اصل كل هذا ؟

ولم ادر هل السطر ، "وهل انت كل النساء" كان لزامـا على الشاعر ان يأتى به ، أم كان من الممكن ان يستغنى عنه ؟ اننا لو تمسكنا به لأفقد القصيدة شيئا من رمزيتها الشفافة او خصوصيتها ـ لان كلمة ـ النساء ستجعلنا نقول ان فعل الامر ، "تعالى" عائد على واحدة بعينها او امراة او انثى معينة .. فى حين اننا من الممكن ان نطلق هذا المعنى على اى قيمة او اى معنى او اى ارض او بلد وهكذا يتسع الرمز او التخصيص . وذلك على حد تعبير د. احمد هيكل فى قوله ، "فمعظم هذا اللون العاطفى المظهر من قصائد الديوان يمكن ان تكون الحبيبة فيه قيمة لا انثى . ومعنى لا امراة وارضا لاعشيقة . وبدلا من ان يتحدث الشاعر عن القيمة او المعنى او الارض حديثا مباشرا يلجأ الى المجال العاطفى الاكثر تأثيرا او الاشد جاذبية والاعمق شاعرية ، هذا بالاضافة الى تغليف الشعر بشئ من الغموض الفنى المشبه للسحاب الرقيق الذى يغلف وجه القمر فيزيده سحرا وشفافية . ويجذب العين الى تأمله والاستغراق فيه..." (٥)

فهل كان يقصد الشاعر من وراء سطريه :
هل أنت كل النساء
وهل أنت اصل البلاء؟
القول الشائع ، ان النساء اصل البلاء.
عموما انا احبذ استبعاد هذا السطر ، هل انت كل النساء
واعتقد انه لن يترتب على استبعاده اى خلل فى بناء او معنى القصيدة بل على العكس سيعطى القصيدة معنى اقوى وانطلاقة ارحب.
وبعد هذا فقد استعار الشاعر الجزء الاخير لقصيدته هذه

من قصيدة اخرى له في نفس الديوان وهى قصيدة الدائــــرة المحكمة . وهذا الجزء هو ، وانشطر اثنيـــن/

بعضى يلاعن يوم قدومى لديك -/وبعض يبارك يوم انتسابى اليك

وامضى -/ تلاحقنى دمدمات انشطارى.

ويطلبنى في الميادين جوعى وعارى

وذل انتظارى

وارجع مختنقا بانكســـارى.

ومن وجهة نظرى - فان فاروق شوشة كان موفقا فى الحاق هذا الجزء من قصيدته «الدائرة المحكمة» بهذه القصيدة «صورة» فقد جاء الالحاق قويا .. واعتقد انه اذ لم يشر الى هذا فاننا لم نكن نحس به لانه لم يكن دخيلا على القصيدة بل كان جزءا منها ومن بنائها ومضمونها وبحرها وهو كان ستارا رائعا لكل انفعالاته

وانقساماته وتوتراته خلال القصيدة ككل ، فكل المواقـــف السابقة فى صورة ، جعلت الشاعر ينقسم على نفسه او ينشطر اثنين ، جزء يلاعن - وهو اقوى من ، يلعن ، لانه يفيـــد التكرار - يوم قدومه او مجيئه وذلك بسبب مالقيه مـــن معاناة وتوتر وفقد الارادة واختلاط الحابل بالنابل علـــى النحو الذى رأيناه فى بداية القصيدة . والجزء الآخـــر يبارك يوم الانتساب اليها وهو الجزء الاصيل ذوالجــذور القوية التى لم تتلوث بعد واعتقد ان الموقف الذى يقفـــه فاروق شوشة الان فى قصيدته هذه وخاصة فى هذا الجزء الاخيـر ينطبق عليه قول د. احسان عباس ."ان تعقد الحياة المستمـر وتغير القيم فى مجتمع المدينة قد يخلق صراعا أحدّ وأعنـــف بينها وبين الشاعر فى مقبل الايام" (٦)، هذا اذا اردنا ان نحيل ما ترمز اليه القصيدة الى المدينة او الحياة فـــى المدينة التى يلعنها ويباركها الشاعر.

وهذا ما يحدث الان بعد ان كتب احسان عباس عبارته السابقة عام ١٩٧٧-اذا نظرنا الى تاريخ خروج كتابه ،اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، علينا-اى بعد سنوات من تاريخ اثبات العبارة السابقة التى قمنا باستعارتها.

وليت الشاعر فاروق شوشة قد ذيل قصيدته "صورة" بتاريخ الانتهاء منها او متى كتبت . لتسهل علينا المقارنة والتطبيق.

التشكيل الموسيقى للقصيدة

اعتمد الشاعر فى قصيدته على تكرار التفعيلة الخماسية فعولن مع قبضها فى بعض الاحيان بحيث تصبح فعولُ - بضم اللام - وذلك خلال حشو السطر الشعرى الواحد ، كما انه اعتمد على تكرار الهمزة فالهاء الساكنة فى السطر الثالث فى كلمة ، البراءة ثم فى السطر التاسع فى - ماءه ثم فى السطر الثالث عشر غطاءه ثم فى السطرالثانى والعشرين ، شفاءه واخيرا فى السطر الخامس والعشرين ، ، اساءه .. ورغم تباعد المسافات الزمنية فى بعض الاحيان بين هذه القوافى الا ان الاذن تتقبل وتنتبه الى مثل هذه الايقاعات - هذا بالاضافة الي استخدام المد قبل كل همزة فى هذه القوا فى السابقة هذا المد الذى اعطى بالاضافة الى الغزارة الموسيقية - شجنا او احساسا بالبعد والفقد عن عن طريق هذا التنهيد وارسال النفس العميق البطئ ، هذا الى جانب ما تميزت به حروف الهمزة والهاء الساكنة ،فهما يأتيان من الحنجرة وان كان بعض المحدثين اعتبر ان الهاء حلقية اى تاتى من الحلق - وبصفة عامة فانه يبذل بعض الجهد العضلى عند النطق بهذين الصوتين - مما يخلق نوعا من التجاوب بين معنى القصيدة واصواتها او موسيقاها.

اما فى النصف الثانى من القصيدة فقد اعتمد الشاعر ايضا على

اعتمد الشاعر ايضا على المد رغم استبدال الهمزة بالدال مع الابقاء على الهاء الساكنة ، وذلك فى الكلمات (وساده - زياده - اراده - فساده) هذه الهاء التى تعطى مساحات من النهنهة وذلك بكثرة ترديدها أوتكرارها على هذا النحو مما يجعلها تدخل فى صلب التكوين النفسى للقصيدة ككل - ومما يجعلنا فى النهاية - نقول ان القوافى التى اعتمد عليها الشاعر لم تكن حلية اتى بها ولم تكن مجرد ايقاعات مفرغة من اى معنى ... ولكننا نرى ان هذه القوافى جاءت لتلعب دورها ليس فقط التشكيلى الموسيقى ولكن ايضا دورها النفسى فى العمل ككل.

مراجع :


١ - جريدة الاهرام - ١٩٨٣/١/٢٠ - لقاء مع الشاعر فاروق شوشة

٢ - السابق

٣ - جريدة الاهرام ١٩٨٣/٣/١٥ دراسة للدكتور احمد هيكل بعنوان " الدائرة المحكمة.

٤ - ثورة الشعر الحديث - عبد الغفار مكاوى ج ١ ص ٩٧

٥ - د. احمد هيكل - الاهرام ١٩٨٣/٣/١٥

٦ - د. احسان عباس - اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص ١٣٦

# مع قصيدتي الإفلاس والمومياء

« لغازي القصيبي »

"الحمى" الديوان السادس للشاعر د. غازى القصيبى .. وذلك بعد "اشعار من جزائر اللؤلؤ" ١٩٦٠ ، قطرات من ظمأ ١٩٦٥ ، - معركة بلا راية ١٩٧٠ ، - ابيات غزل ١٩٧٦ ، - " انت الرياض ١٩٧٧ ، كما نشر ديوانا بعنوان من الشرق والصحراء

وهو عبارة عن قصائد مترجمة من شعره الى الانجليزية ،هذا الى جانب عدة كتب فى نواحى الحياة المختلفة منها ، عن هذا وذاك - مجموعة من المقالات - ١٩٧٨ ، التنمية وجها لوجه ١٩٨١ ، كما له كتاب هام يكشف فيه لنا النقاب عن مسيرة حياته الشعرية وهو كتاب سيرة شعرية ١٩٨٠.

وعن ديوان " الحمى" فهو يضم بين دفتيه ٢٧ قصيدة تنتمى الى ١٢ بحرا شعريا ... كانت النسبة الغالبة فيه الى بحر المتقارب الذى ضم عشر قصائد.وكما تنوعت البحور الشعرية فى " الحمى" فقد تنوعت ايضا الموضوعات التى كتب فيها د. غازى القصيبى .. فمن الحديث عن بيروت ص ٣١.. الى الحديث عن القضية العربية ككل فى بعض القصائد مثل امتى ص ٥١ ، لاتهينّ كفنى ص ٩٩ ، يا أعز النساء ص ١٧٥ ، ومن القضية العربية الى القضية الاجتماعية او التركيبة الاقتصادية الجديدة في مجتمعنا العربى .. وتمثل ذلك فى قصيدة الافلاس ص ١٥١ ، وقصيدة المومياء ص ١٩٣، واعتقد انه لايخلو ديوان شعر عربى من الحديث عن المرأة «سلمى» هنا ، والحب والبذل والعطاء سواء عن طريق استخدامها كرمز او عن طريق الحديث المباشر اليها - والذى تمثّل فى هذا الديوان فى كثير من القصائد نذكر منها على سبيل المثال : الحمى ص ١١ ، حين تغيبين ص ٢١ ، بسمة من سهيل ص ٢٥ ، وغدا ص ٣٩ حواء العظيمة ص ٨٥ ، وتعطين كالبحر ص ١٦٧ ، نحن كنا الشعر ص ١٨٧

كما لايخلو ديوان " الحمى " من القصائد التى يتغنى فيها الشاعر بالطفولة ... فيوجه نبضات قلبه الى ابنته الصغيرة " يارا " فى قصيدة " يارا والرحيل " ص ٧٩ ، والى مولوده الجديد فى قصيدة "يا اهلا بك" ص ١١٩ ، والى الطفلة ريم التى استشهد ابوها اثناء عملية تطهير الحرم فى قصيدة ياريم ص ١٢٩، هذا الى جانب بعض القصائد الذاتية التى تعبر عن ذات الشاعر فى مواجهة الاحداث مثل قصيدة ، امام الاربعين ص ١٦١، .

ومن الملاحظ على شعر د. غازى القصيبى فى مجمل دواوينه هذه السهولة فى التعبير .. وهذا الوضوح فى الرؤية الى جانب استخدام الشكلين العمودى والتفعيلى وان غلب الشكل العمودى على الاخير ، الا انه عندما يستخدم الشكل التفعيلى فانه لا يستخدمه استخدام المغامر لهذا الشكل كما عند الشعراء الرواد ومن جاء من بعدهم - ولكن الشكل التفعيلى عند د. غازى القصيبى يعتبر - الى حد ما - جاهزا فهو لايميل الى المغامرات الشكلية وانما يريد ان يعطى الشكل وجوده الذى بدأت به القصيدة ثورتها على الشكل القديم لذا نراه يستخدم التقفية بصفة مستمرة فى هذا الشعر التفعيلى (١)

اما عن المضمون ... فهو فى جل شعره يتحدث عن القضايا المعاصرة التى ينتمى وننتمى اليها روحا وجسدا وهذا هو سر الحرارة الشعرية التي نجدها فى شعره.

ونحن هنا سنحاول ان نفصل بعض ما أجملناه فى عباراتنا السابقة من خلال التركيز فى الحديث على قصيدتين فقط من قصائد ديوان " الحمى " وهما الافلاس والمومياء.

قصيدتا الافلاس والمومياء تكادان تكونان نسيجا واحدا وان اختلف البحر الشعرى فالأولى من المتدارك

والثانية من المتقارب ،، الا ان الموضوع يكاد يكون واحدا. فالقصيدتان تتحدثان عن جفاف نبع الشعر والصدق فى قلب الشاعر ، ومن ثم فى قلب الحياة ، وعن احكام المادة لقبضتها على مقاليد الامور فى حياتنا وعن نعى الاحساس الصادق والشعور الجياش بالعاطفة والحب فى مجتمعنا.

يبدأ الشاعر فى قصيدة "الافلاس" بمقدمة يقول فيها ،

لاتلقينى
فى لجة هذا الكون المحموم
فى قبضة هذا الافق الدامى
الجهم المسموم
فانا احمل فى اعماقى
جبن المهزوم
وتباريح السيف المثلوم
لاتلقينى
فى هذى القفرة حيث الوحشة
حيث الغول وحيث البوم
ودعينى
فى جنة عينيك اسافر ما بين غدير وكروم.

الشاعر هنا على وعى كبير بمصيره المحتوم اذا ما عاد الى هذه الدنيا او هذا الكون لذا يبدأ قصيدته بأمر يفيد الرجاء ( لاتلقينى) وربما نتساءل من الذى يترجاه الشاعر فى هذا المطلع ؟؟... فى الواقع لايهمنا حاليا ان نعرف الى من يتوجه الشاعر برجائه هذا ، ولكن ما يهمنا هنا هو هذا الخوف وهذا الانفعال الصادق الذى يعبر عن عدم رغبة الشاعر فى المجئ او العودة . لماذا ؟ لانه يحمل فى اعماقه - وليس فى جنبيه - جبن المهزوم ، وتباريح السيف المثلوم ..... الخ.

انه العصر واحداثه وما خلفته المعارك وما تركته اثار القضايا العربية والعالمية ... مازال يحملها شاعرنا في اعماقه... انه لن يستطيع ان يقدم حلا لكل او بعض معضلات العصر ... لذا .. فانه يتمنى ان لايعود الى عالمه المرير مرة اخرى .. ويتمنى ان يظل مغيَّب العقل .. فاقد الادراك لمشاكل عصره حالما بالحب وبالحياة السعيدة الواهمة في عين الحبيبة .

وفي الواقع ان الفعل المسبوق بلا الناهية "لاتلقيني" يحمل نوعا من القسوة ... وهذا يلقي ببعض ظلال الشك على من يتوجه اليه الشاعر برجائه . فهو على الرغم من انه يتمنى الحياة معه .. الا انه يتوقع منه نوعا من اللامبالاة وعدم الاهتمام او الاكثرات .. لذا فانه يتوجه اليه بالنهى اوبالأمر الذى فيه الرجاء والتوسل ، لاتلقيني في اول كلمة يخطها في افتتاحية قصيدته ، حتى يشد الانتباه وحتى تقف التي يوجه كلامه اليها لتسمعه و تعرف ما يعاني ومم يعاني.
وعندما ينقل اليها همومه واحزانه واسباب عدم رغبته في المجئ او العودة او الرجوع لهذا الكون المشئوم حيث الوحشة وحيث الغول وحيث البوم ، فانه يقول لها " دعيني" فعل امر ايضا به نوع من الرجاء والتوسل ولكن بدرجة أقل كثيرا من الفعل السابق" لاتلقيني"

ان الفرق في درجة - وليس في نوع - عطاء الفعلين ، لاتلقيني ودعيني يوضح شيئا هاما ربما كان كامنا في اعماق الشاعر عندما اتى بالفعلين.
فالفعل المسبوق ب لا الناهية "لا تلقيني" يوحي بعدم الرغبة النهائية في العودة الى مثل هذا العالم الذى وصفه لنا الشاعر واعطانا بعض ما عليه الآن لذا فقد أتى

هذا الفعل بنوع من التأكيد فى عدم النقاش . امـــا الفعل " دعينى " فهو ليس به هذه الرغبة القاطعة وهـــذا التأكيد الحاسم للرغبة فى العيش فى جنة العينين والسفر ما بين الغدير والكروم وهو الشئ المادى الذى يحمل فـــى طياته المعنوى اكثر من المادى.

بعد هذه المقدمة التى حملت لنا هموم ورغبات الشاعـر يبدأ المقطع الاول بقوله:

يا أماه ويا أختاه ويا حباه !

يا نجمة درباه

لنعرف اجابة التساؤل الذى طرحناه من قبل وهومن الذى يترجاه الشا عر فى مطلع قصيدته؟

ويبدأ الشاعر فى شرح اسباب كراهيته فى العودة الى هذا العالم طيلة هذا المقطع.

ما اقسى خطو الزمن الموغل

فى احشائى .... ما اقساه

ما اشنع ما ارتكبت كفاه

ان الزمن قد تغير ... وقد جاءت مرحله التغيير بابشع شئ عرفه الانسان على مر هذا الزمـــان.

ونحن ان كنا قد لاحظنا ان المقدمة جاء بها الفعلان لاتلقينى - دعينى . فاننا نلاحظ فى هذا المقطع الاول وجـــود الافعال الماضية ( القى - رمى - نشر - حطم - اقتاد ) لان ،، الشاعر بدأ يحكى عن فعل الزمن به وباطفال هذا الزمان.

القى فوق جبينى حماه

ورمى بين ضلوعى

سود خطاياه

نشر الشيب بفود الطفـــل

وحطم العابه
واقتاد خطاه الى الاسد الجوعى
وسط الغابة

ويأتى المقطع الثانى والاخير ليلقى الشاعر كل ملاحظاته على العصر الذى نعيشه من خلال حديثه عن الشاعر الذى من المفروض ان يكون ضميرا للعصر ومعبرا عنه بصدق، واذا بهذا الشاعر ينضم لقافلة التجار والسماسرة ابتغاء لوجه الدرهم والدينار

والشاعر؟
اين الشاعر؟
سار بقافلة التجار
انشد للدرهم والدينار

انه يلجأ الى ملهمة الاشعار - وهى فى رأيى ترمز الى القيم النبيلة والاهداف السامية والطموحات الانسانية النظيفة - التى غطت فى نومها وهاجرت القرائح وغادرت ارض الشعر، انه يناشدها العودة حتى لا ينقرض الشعر وبالتالى تنقرض الاشياء الجميلة فى عالمنا المعاصر.

ياملهمة الاشعار!
قومى من نومك!
ويحك!
اخشى ان ينقرض الشعر ...
فهذا ثمن السمسار!

ويبدو انه ليست هناك استجابة ما من قبل ملهمة الاشعار . ان الشاعر فى اول المقطع يخبرها ان الاشجار جفت وان الآبار

نضبت وان قيثارة الشعر قد توقفت او عطلت عن الغناء.

يامليهمة الاشعـــار
جفت بعدك كل الاشجـار
نضبت بعدك كل الآبـار
صمـت القيثار

و لكن على الرغم من ذلك لم تستجب له .. لذا فانــه يتوجه الى اهل هذا القرن الذين تسببوا فى انقلاب الاوضـاع الى ان وصلت الى تلك الحال .. انه ايقن فى هذا التوقيت من القصيدة ان الزمـن ليس به العيب .. ولكن فى أهل هـذا القرن .. فى الانسان نفسه وكأنه يقول :

نعيـب زمـاننـا والعيــب فينـا
ومـا لزمـاننـا عيـب سـوانـا

انه عندما يتوجه بحديثه الى اهل هذا القرن فانـــه لايعتب عليهم ولا يقول لهم انكم فعلتم كذا وكذا وتسببتـم فى كذا وكذا انه لايفعل ذلك والا لكانت خطبة منبريــة لكنه على العكس من ذلك يقول لهم اننى لا انتسب الــى هذا العصر.

يا أهـل القـرن العشـرين
أهل العلم وأهل المال
وأهل التقنية
أهل الصفقات الدولية
هذا الرجل الحيران
أخطأفى العنوان
وأتاكم بالصدفة
من عصر العفة

يحمل اشعارا عذرية
من خيمة ليلى البدوية
يتغزّل في ضوء الاقمار الاصلية

انه يختتم حديثه المتودد او الودود لاهل القرن العشرين -
لنا - بسؤال - يعرف ونعرف مقدما اجابته - وهو سؤال يمس
وترقلب كل انسان لا يزال يحمل معانى او صفات كلمة الانسان

من يهدى الحيران المسكين
يا اهل القرن العشرين ؟

ثم يترك اهل القرن العشرين .. يتركنا .. ويلتفت الى
نفسه فربما يكون العيب فيه هو وليس فيمن عداه من
الناس ....

اتأمل وجهي في المرآة
هل هذي طلعة شاعر
لا يا ملهمة الاشعار
انى المح في عينيه لهيب النار
وهناك غبار
فوق الصورة تحت الصورة
عبر الصورة ... ثوب غبار
يا للعار

انه يجد ان به بعضا من صفات اهل هذا القرن اهل
العلم واهل المال واهل التقنية واهل الصفقات الدولية
فلهيب النار في عينيه .. وهذه صفة كان يخلو منها
الانسان العادى في الزمن الماضي . ان الغبار والاتربة
تراكمت فوق صورته وهيئته انه لبس ثوب الغبار.. لذا

فان المعانى الحلوة والبراءة والعفوية قد انطمست تحت هذه الاتربة .. التى اتت بها المدنية والحضارة انه وجدنفسه معفرا بالتراب والساحيق، وجد نفسه مرتديا مجموعة من الاقنعة - حسب الدور - مثله مثل انسان هذا العصر .
انه عندما يكتشف ذلك بعد النظر فى المرآة يقول "ياللعار" ان الشاعر الذى استنجد من قبل بملهمة الاشعار عندما يرى نفسه على هذه الهيئة يفاجأ ويهتف على الفور:

ياللعار
ادنس اسم الشاعر
ياللعار

وهنا نلاحظ خروجا على التفعيلة التى كان يتغنى د. غازى القصيبى عن طريقها وهى « فعِلن » بخبن فاعلن واحيانا « فعْلن » بتسكين العين او بقطع فاعلن ( القطع حذف اخر الوتد المجموع وتسكين ماقبله .. اى فاعلن تصير فاعلْ وتنطق ،،، فعْلن ، والقطع علة .. اما الخبن حذف الثانى الساكن وهو زحاف ) وعندما اتى الشاعر بـ أدنس اسْ فان المقابل العروضى لها متفعلن التى تنقلنا الى التفعيلة مستفعلن بعد خبنها .

انه عندما يرى نفسه على هذه الشاكلة وكأنها العدوى اصابته يتذكر ماكان عليه فى الماضى عن طريق الفلاش باك وهو اسلوب سينمائى يعنى التذكر او العودة الى الوراء او الارتداد الى الخلف
وأنه واقف امام المرآة يعقد المقارنة بين هيئته وشكله الآن والغبار المتراكم على صورته كانسان يعيش هذا

العصر وبين ما كان عليه في الماضي من براءة وانطلاق وفتـــــوة.

كنت صبيا غرا
يهوى الليل ويهوى البرّ
ويهوى البحرا
يحيا الشعرا
يكتب شعرا
زمنٌ مَرَّا

انه الان يعيش على الذكرى ذكرى وبقايا انسان من زمـن كان يجتر «الشعر ـ المومياء»وهذا البدل الشعر ـ المومياء جاء قويا مناسبا .. فهو لم يكتب شعرا الآن ولكنه يتذكر ما كتبه منذ زمان وكأن هذا الزمان قرون طويلة لدرجـة ان هذا الشعر اصبح كالمومياء المكتشفة لحظة الوقوفامـام المرآة ولحظة الفلاش باك.

والآن اعيش على الذكرى الخرساء
اتنفس قبح الاشياء
اجتر الشعر ـ المومياء

ثم تأتي الخاتمة كستار لكل انفعالات وتمزقات الشاعر بين ما هو عليه الآن وبين ما كان عليه في الماضي.
انه لابد ان يختار بين ان يعيش فـــــــــــــــــــــــــــي

الأمس الذى تولى وانتهت لحظاتة وبين الآن ، المفلس من
من كل معنى انسانى نبيل .. الآن بكل عيوبه وكل فجيعته وكل ضياعه
ويبدو ان عملية الاختيار ليست عملية ارادية بل انها مفروضة فرضا
على الشاعر.

أهناك خيار؟

انه سيعيش - او يعيش بالفعل - العصر بكل مافيه من زيف وموت
وافلاس للمشاعر والاحاسيس وهذا ليس اختياره ولكنه مفروض
عليه من قوى كبرى يجهلها ولايستطيع ان يقف امامها والا لسحقته
وشلته وداست عليه .. وبما تكون قوة العلم وقوة المال وقوة
التقنية وقوة الصفقات الدولية . انه يعلن لنا افلاسه فلم يعد
لديه رصيد من الاحلام والبراءة والعفوية والطفولة ، انه
ينعى لنا موت احساسه.

هاأنذا اعتزل الاشعار
هاأنذا أعلن افلاسى
أنعى لجميع الناس
الميت الغالى.....
احساسى...

ان الشاعر فقد نفسه فى دوامة الحياة ، ان الجبن المهزوم
وتباريح السيف المثلوم - والتى حدثنا عنها فى مقدمة
القصيدة - تحكمت فيه ... ان الوحشة والغول والبوم قد القوا
حوله الحصار ، الى ان سلم نفسه اليهم ... ولعلنا قد نتساءل.
اين التى كان يحدثها ويأمرها فى مطلع القصيدة .. اين التى
كان يتوسل اليها ان لاتلقيه فى لجة هذا الكون المحموم

فى قبضة هذا الافق الدامى ... الجهم المسموم .. ولماذالم تدعه فى جنة عينيها يسافر ما بين غدير وكروم؟؟؟

انها انسحبت وتوارت .. كأى شئ جميل ينسحب ويتوارى من من حياتنا الآن .. انها تركته وحيدا وسط الغابة يلاقى قدره .. اما ان يصرع . او يصرع .. وها هو ذا يصرع..... على المستوى النفسى ـ وينعى لنا موت احساسه.

ان الصدأ والتراب لايزالان يعلو ان جميع الاشياء فى عالمنا لقد افلس الانسان وبافلاس هذا الانسان من قيمه ومعتقداته وعفويته يصبح العالم خرابا ودمارا وحطاما وهذا ما نراه الآن .. وهذا ما قاله ولم يقله لنا الشاعر غازى القصيبى فى قصيدة الافلاس

●

وتسلمنا قصيدة الافلاس الى قصيدة مكملة لها و لكن من بحر اخر .... المتقارب .. وهى قصيدة «المومياء» وتسلمنا السطور :

- والآن اعيش على الذكرى الخرساء
  اتنفس قبح الاشياء
  اجتر الشعر ـ المومياء

الى السطور:

- وقلت لى: السحر فى البحر والليل والبدر فى الكائنات المدمات بالعشق
  تحلم ان تتضاعف وهى تحب
  و تكبر وهى تحب

فها هى ذى التى قال لها الشاعر من قبل ، لاتلقينى

في لجة هذا الكون المحموم ، تأتي اليه بعد كل المعاناة
التي لقيها في ، الافلاس ، وبعد ان اشهر افلاسه ، تأتي
اليه هذه الفكرة - الطيف - اللحظة المثالية ... تاتي
اليه معلنة ان الحب لايزال موجودا وان:
السحر في الوتر المتنفس شوقا وشعراء
ان هذه الفكرة - الطيف - اللحظة .. تعود بالشاعر متسائلا
تلك التساؤلات الفلسفية الميتافيزيقية .

ما السحر؟ مالحب؟ ما العيش؟ ما الموت ؟
وحين يجد ان هذا المنطق الميتافيزيقي لم يعد ملائما
لهذا الزمن الذي نعيشه يقول لها:

يا انت لاتنبشي الف جرح قديم والف سؤال عتيق
فاني نسيت الضماد
نسيت الاجابات
منذ تبرأت من نزوة الشعراء
وعدت الى زمرة الاذكياء الذين يخوضون هذي الحياة
بدون سؤال ... بدون جواب ،
ويأتزرون النقود ، ويرتشفون النقود ، ويستنشقون النقود

وبعد هذا الشرح لحاله يعود مرة اخرى يتساءل كيف
أتت اليه تلك الافكار - الاطياف - اللحظات - الثواني
وهذي الثواني التي اخذتنا الى عبقر كيف جاءت؟
وكيف استطاعت عبر الطريق - المدجج بالمال والجاه والعز
واليأس؟؟؟
كيف استطاعت نفاذا لقلبي؟
وياويح قلبي؟؟؟؟

انه يتعجب كيف حدث هذا ... انه من قبل نظر الى المــرآة
فوجد التراب يعلو هامته ويتكاثف على هيئته .........
فكيف استطاع هذا الزمن ان ينفذ الى قلبــه . ؟

انه بقايا رؤى لاتزال تعيش فى العقل الباطن، تنتهـز
الفرصة لتخرج بين الحين والحين ، لتذكرنا ... وتذكــر
الشاعر ... انه لايزال يحمل ـ رغم كل شئ ـ بعض النقــاء
وبعض الصفاء وبعض البراءة فى هذا الزمن الترابى ......
ان التساؤل يقض مضجعه انه بعد ان سلم نفسه للدرهم
والدينار وبعد ان اعلن افلاسه بعد ان نعى لجميع الناس احساسه
بعد هذا كله ... تقبل عليه هذه اللحظات :
فمن أين أقبلت ترتجلين القصائد تستمطرين الكواكــب
زفة وجدٍ تثيرين زوبعة فى الرميم ؟؟؟
ثم يذكرها بانه قد تقاعد وقد افلــس
ـ انا قد تقاعدت سيدتــى
من مطاردة الوهم عبر صحارى الخيال...
تقاعدت اعلنت للناس انــى
قد كنتُ منذ سنين طوالٍ ... ومتُّ....

ثــم يقـــول لهـــا :

ـ سيدتى ( او غل الليل فانطلقى ودعى المومياء الذى مسه البحرُ
لم ينتفض ... مسه الليل لم ينتفض مسه البدر لم ينتفض....
لقد بدأت قصيدة .. المومياء بقول الشاعــر :
وقلتِ لى : السحر فى البحر والليل والبدر... الخ.

اى بالصوت الآخر الذى يناجى الشاعر من حين الى حين ... وليت الشاعر غازى القصيبى قد لجأ الى هذا الحوار الذاتى او الداخلى او المونولوج .. فى بقية اجزاء القصيدة .. انه لو فعل لأعطى القصيدة دراميتها المكثفة ...فالدراما فى القصيدة الحديثة من اهم عناصر نجاحها وبقائها حية تتفاعل مع ما يحيط بها من فنون القول الاخرى.

ان الشاعر .... وخاصة فى الجزء الاخير من القصيدة.... بدأ الحوار من جانب واحد فقط هو صوت الشاعر واهمل الصوت الاخر الذى بدأبه او افتتح به قصيدته:

فهل انتِ ، كالاخريات ستتكِ النقود؟
ام البحر اغناكِ عن همسة الدر
والبدر اغناكِ عن شهقة الماس؟

ان مزيدا من التوفيق والنجاح كان سيتحقق فى هذا الجزء لو ادخل الشاعر الصوت الاخر يناقشه ويجادله ويقدم مبرراته وبالتالى يتورط هذا الصوت فى الاحداث مما يخلق نوعا من الصراع فى القصيدة ....
ان غازى القصيبى لو فعل هذا لاقترب اكثر من الدراما الشعرية بدلا من هذا الغناء - وبالتالى لاقترب اكثر من عالم المسرح الشعرى الذى ربما يملك مقومات الكتابة له ، ولكنها - اى المقومات - ربما تكون كامنة داخلة تنتظر لحظة التفجير الثانى لعنصر القصيدة الحديثة اى تفجير القضايا المعاصرة من خلال الدراما الشعرية او المسرح الشعرى.

---

(١) غير اننا نستطيع ان نخرج قصيدة المومياء من هذه الروية للشعر التفعيلي عند غازي القصيبي لان هذه القصيدة لاتعتمد على التقفية في كثير من سطورها.... ربما لانها تعتمد على التدوير في القصيدة التفعيلية في بعض الاجزاء.

## الصراع النفسي في قصيدة

# وضاعت ملامح وجهي القديم

«لفاروق جويدة»

"شئ سيبقى بيننا" هو الديوان السابع للشاعر / فاروق جويدة ، ضم بين دفتيه اربع عشرة قصيدة ، كان لبحر المتقارب النصيب الأوفر من هذه القصائد ، حيث بلغت قصائد المتقارب ثماني قصائد، بينما جاءت من الوافر ثلاث قصائد ، الكامل قصيدتان ، والرمل قصيدة واحدة هي " قل على الأرض السلام".

وما من شك في ان للشاعر مطلق الحرية في اختيار الايقاع الذي يتوائم وينسجم مع تجربته الشعرية . ويبدو ان شاعرنا فاروق جويده يرتاح تماما الى ايقاع والى نغمات والموسيقى المتقارب . لذا فقد شكل هذا البحر اكثر من نصف بحور الديوان الأربعة .

وشعر فاروق جويدة .. كما عودنا دائما في معظم دواوينه " شعر هامس ، شعر رقيق ، شعر يفيض عذوبة وجمالا حتى وان كان يتحدث عن القضايا الوطنية فانه يحيلها الى قضايا تكاد تكون عاطفية وتدل على هذا قصيدتاه " لانك عشت في دمنا ص٢٣" و" يازمان الحزن في بيروت ص ١٠٨ " ففي الاولى يتحدث عن القدس ويقول في جزء منها :

وحين نظرت في عينيك

صاحت بيننا القدسُ

تعاتبنا وتسألنا

ويصرخ خلفنا الامس
هنا حلم نسيناه
وعهد عاش فى دمنا ..... طويناه
وأحزان وأيتام .. وركب ضاع مرساه
ألا والله ما بعناك ياقدس

أما الثانية فيقول فى مطلعها :

برغم الصمت والانقاص يابيروت
مازلنا نناجيك
برغم الخوف والسجان والقضبان
مازلنا نناديك
برغم القهر والطغيان يابيروت
مازالت أغانيك
وكل قصائد الاحزان يابيروت
لاتكفى لنبكيك

وبما ان شعر فاروق جويده يتصف بهذه الصفات أو يتمتع بهذه الخصائص ، فاننا لا نراه يجنح الى التجديد فى الشكل المعاصر ، فهو اخذ من الشكل العمودى اجمل مافيه واخذ من الشعر التفعيلى احدى سماته ... وحاول ان يمزج بين الشكلين دون ان يحدث اى نوع من التغريب او الغموض او الابهام وهذا يتضح فى ان قصائد الديوان الذى بين ايدينا ، جاءت كلها من التفعيلة او من البحور الصافية بالاضافة الى هذا الوضوح فى الرؤية ، وهذه السهولة فى التعبير ، وهذا الانفتاح الذى جاء تلقائيا على تجربته الشعرية المعاصرة فى كل قصيدة على حدة .

وتعتبر قصيدة " وضاعت ملامح وجهى القديم ص ١٢" واحدة من ابرز قصائد هذا الديوان فالشاعر فى زحام الحياة ، وفى

زحام المعاملات بين البشر، وفى زمان فقد كل براءته وكل عفويته وكل صفائه ، قد ضاعت ملامح وجهه القديم هذا الوجه القديم الذى يرمز إلى النقاء والطهارة والطفولة

نسيت ملامح وجهى القديم
وما زلت اسأل : هل من دليل؟
أحاول ان استعيد الزمان
وأذكر وجهى
وسمرة جلدى
شحوبى القليل
ظلال الدوائر فوق العيون
وفى الرأس يعبث بعض الجنون
نسيت تقاطيع هذا الزمان
نسيت ملامح وجهى القديم

وعلى الرغم من ضياع هذه الملامح الا ان الشاعر دائب ودائم البحث عنها ، يحاول ان يستعيد ها يحاول ان يتذكرها يحلم بها ، يحاول ان يشكلها من جديد ، اما عن طريق الصوت او عن طريق الصورة او عن طريق حكايا الناس عن هذه الملامح ولكنه بعد كل هذه المحاولات والاستعادات والاسترجاعات او الرجوع الى الوراء لم ينجح فى الحصول على هذا الوجه القديم او حتى على ملامحه الاصلية :

ومازالت أرسم .. أرسم ... أرسم
و لكن وجهى ما عاد وجهى
وضاعت ملامح وجهى القديم.

وتعتبر هذه القصيدة من القصائد الدرامية الجيدة، والقصيدة الدرامية - من وجهة نظرى - هى القصيدة التى يكون فيها نوع

او اكثر من انواع الصراع ، والصراع فى قصيدة "وضاعت ملامح وجهى القديم يعتمد فى اكثره على الصراع بينا لشاعر ونفسه ، اى على الصراع النفسى فعملية السؤال ومحاولة استعادة الزمان ومحاولة التذكر ، كلها لحظات حركية مليئة بالصراع ، تعطينا ما يدور داخل نفسية الشاعر اثناء ابداعه لقصيدته :

وعملية التذكر تتمثل فى : وأذكر وجهى
وعملية النسيان تتمثل فى :نسيت تقاطيع هذا الزمان
نسيت ملامح وجهى القديم

منطقتان للصراع النفسى الداخلى ، محاولة التذكر وعدم استطاعته ان يتذكر هذه الملامح ، تولّد عند الشاعر - وبالتالى عند المتلقى - نوعا من التوتر ونوعا من الحركية الدرامية منذ مطلع القصيدة.

وينتقل الصراع الىمنطقة اخرى حيث يحاول الشاعر ان يشرك الناس معه :

واشباح خوف برأسى تدور
وتصرخ فى الناس
هل من دليل؟

ولكن سرعا ن ما يعود الشاعر الى المنطقة الاولى من الصراع مع نفسه و ذلك فى قوله :

نسيت ملامح وجهى القديم

لان المشكلة وان كانت تمثل او تصور او تعكس ما آل اليه العصر كله ،الا انها فى النهاية تمثل مشكلته هو ومعاناته هو ومأساته هو ، ويتمثل ذلك فى قوله :

ومأساة عمرى وجه قديم
نسيت ملامحه من سنين

ولما كان الصراع حادا جدا بينه وبين نفسه - وفى هذا الاطار الضيق فانه يحاول مرة الخروج الى دائرة اوسع مما يصعد من هذا الصراع:

وأصرخ فى الناس: هل من دليل ؟!
نسيت ملامح وجهى القديم

ويبدو للوهلة الأولى انه سيلاقى استجابة من الناس من الآخرين - تخفف من حدة هذا التوتر وهذا الصراع - فى قولهم:

وقالوا ..................
وقالوا رأيناك يوما هنا
قصيدة عشق هوت ... لم تتم
رأيناك حلما بكهف صغير
وحولك تجرى بحار الألم
وقالوا رأيناك خلف الزمان
دموع اغتراب .. وذكرى ندم

ولكن الشاعر - ويبدو انه لم يقتنع بما يزعمون - يعود فيقول:

وقالوا وقالوا سمعت الكثير
فأين الحقيقة فيما يقال
ويبقى السؤال

نسيت ملامح وجهى القديم
ومازلت أسأل .. هل من دليل؟ !

وطالما ان السؤال مازال مطروحا ، فان عملية الصراع لم تزل هى الاخرى باقية وموجودة ، بل وتتسع مناطقها داخل الشاعر:

مضيت اسائل نفسى كثيرا
ترى اين وجهى؟ !
وأحضرت لونا وفرشاة رسم .... ولحنا قديم
وعدت ادندن مثل الصغار
تذكرت خطا
تذكرت عينا
تذكرت أنفا

انه يحاول المحاولة الاخيرة مع نفسه وذلك عن طريق رسم هذا الوجه الذى ضاع منه ، ولكن هذه المحاولة باءت بالخيبة والفشل ، وتنتهى القصيدة عند هذا الخسران المبين .

ومازالت أرسم .. أرسم .. أرسم
ولكن وجهى ما عاد وجهى
وضاعت ملامح وجهى القديم

لتترك فى كل واحد منا حزنا ينتج من خلال هذا الصراع النفسى الذى جسده لنا الشاعر بكل مايمتلك من ادوات فنية فى قصيدته هذه التى كرر فيها كلمة " وجه " ست عشرة مرة ،لانها الكلمة المحورية التى تركزت حولها القصيدة ضمن الجملة الشعرية " ملامح وجهى القديم "

واذا كنا قد ركزنا دراستنا حول فكرة الصراع فى هذه القصيدة ، فانه من ناحية اخرى لابد ان نعترف بأن

الشاعر غير مطلوب منه فى مثل عمله الفنى هذا ان يضع لنا حلا لهذا الصراع او يضع لنا مخرجا منه ، ولكن يكفيه ان يجسد لنا هذا الصراع وان يضعنا كمستقبلين للعمل او متلقين له - فى بوّرة معاناته ، لان معاناته كفنان وكانسان ما هى الا جزء من معاناة البشر ، ويكفيه انه حاول ان يجسّدهذه المعاناة او هذا الصراع ، واعتقد انه نجح فى هذا كل النجاح .

# متتالية الأيام المشتبهة

"في شعر محمد يوسف"

تغريبة الفرفور ( بيعة للضوء والماء) المجموعة الشعرية الخامسة للشاعر محمد يوسف وذلك بعد : قراءة صامتة فى كراسة الدم ١٩٧٠ . عزف منفرد امام مدخل الحديقة ١٩٧٢ - الحفر بالضوء على اشجار حديقة شجرة الدر ١٩٧٣ - صلصلة ١٩٨١.

ويعتبر الشاعر محمد يوسف واحدا من شعراء جيل الستينيات الذين تفجرت رؤيتهم الشعرية على هزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧ على حد تعبيره هو.

و قد احتوت مجموعته الشعرية «تغريبة الفرفو ر»على اثنتى عشرة قصيدة بالاضافة الى اهدائين واستهلال درامى يقول فى الاهد اء الاول ص ٧ :

اوقفنى فى العتمة
وقال لى:
- ادخلْ
فلم ادخل
اوقفنى بين الضوء والماء
وقال لى:
- ادخل
فدخلت
بايعت الضوء والماء
فامتدت حدود مملكتى
من الارض الى السماء

والذى يلح على محمد يوسف فى هذه المجموعة الشعرية

والذى نلمحه من خلال قصائده هو المعاناة من الغربة عن بلده مصر ، غربت تلك التى فجرت ينابيع الحزن والاسى والوحدة التى يكابد منها ... فلم يجد بدا من ان يغنى غربته ويغنى بؤسه ووحدته ... على هذا الغناء يخفف من حدة المأزق الذى اختاره لنفسه او فرضته عليه ظروف المعيشة الصعبة او ظروف الغربة عن وطنه الذى ترك فيه اباه وامه واسرته واحبابه واصدقاءه .

- ياشجر التوت ، ابكيك فى سكرة الوقت
كان ابى
ملكا ممسكا جذعك المتصلب والارضين يديه وكان غناء
الحقول اريجا يخفف عنه اكتئاب الفصول.

فمن يمسك الحزن عنى ويمنحنى جمرة العشق ؟

ان الفراق عن الارض يوجع روحى فارتد للحزن.
يوجعنى الحزن ارتد للحلم .
يوجعنى الحلم ، اركض فى الحلم بين البكاء وبين
الغناء .

وحين ارى وجهى المتشقق فى الحائط الخشبى
احدق فى الوقت والزيت
ابكى ..... ابى.....

والقارئ المتتبع لانتاج محمد يوسف الشعرى سيكتشف ان محمد يوسف يرتاح فى غنائه الى موسيقى بحر المتدارك سواء الاصلى فاعلن فاعلن فعِلن ( بالخبن) او الخبى فعِلن فعْلن ( بالخبن وبالقطع ) وليس ادل على ذلك من هذه القصائد التى نحن بصددها فى مجموعته الشعرية « تغريبة الفرفور» حيث جاءت كل القصائد من هذه الموسيقى فست قصائد من فاعلن فعِلن - بما فيها الاستهلال الدرامى - وست قصائد من فعِلن فعْلن اما قصيدة شرشرة من طرف واحد ص ١٩ فهى القصيدة الوحيدة التى خرج بها محمد يوسف عن هذا التشكيل الموسيقى الذى اختاره لقصائده حيث جاءت هذه القصيدة من تفعلية المتقارب

وحيدا

احدّق فى الشجر المتسربل

بالرمل

(او فى الصحيفة )

حتى يباغتنى النادل المتمترس

خلف ابتسامته

والكراسى مصفوفة

والذوائب ملفوفة

قهوة مرة الطعم ؟

- لابأس

حدق معى، فى الجدار الرمادى

- لابأس

ومن هنا فاننا نستطيع ان نقول ان محمد يوسف فى مجموعته تلك استطاع ان يعزف على وترين متجاورين فى آلة واحدة هى آلة المتدارك باستثناء قصيدة الشرشرة ٠

وعودة الى المضمون الشعرى الذى حملته لنا المجموعة

الشعرية وعودة الى عالم الغربة والوحدة والحزن والاسى فاننا سجد ان الشاعر استطاع ان يعبر عن عالمه هذا عن طريق تشكيل لغوى واقعى - معاصر وليس عن طريق تشكيل لغوى رومانسى أو أبوللى ( اى تشكيل ينتسب الى مدرسة ابوللو فى الشعر الحديث) وان كنا نستطيع ان نقرر ان هذا التشكيل اللغوى كان ادونيسيا فى بعض السطور.

من هذا التشكيل اللغوى الواقعى او المعاصر نستطيع ان ننتقى:

العواصم واقفة
وانا حالة النفى
فى اليوم السادس
اسند رأسى للحائط
اغلق عينى حتى يوقظنى الرمل
الساقط
من زاوية الحزن المخروطى

ها اننى اتصعلك فى زمن النفط والنفط مصيدة الكرنفال
مع الفجر يهلكنى الوجع العربى
وقسط المكيف
والشجن الدائرى على عشبة السروح
خبز ونفط
فكيف افر من النفط؟
تحت شريط المسجل
تغسل امى قميصى

وتأتى قصيدة متتالية الايام المشبهة ص ١٥ لتجسد لنا العالم الداخلى عند شاعرنا ولتجسد لنا احساسه

المتواتر وشعوره الحاد بهذه الغربة وهذا الحزن والاسى.. لذا فان هذا كله يقوده الى التساؤل الذى يطرح عليه ضرورة الاختيار!

النفـط أم المـاء

وأعتقد ان هذه القصيدة رغم قصرها - وهذا القصر هو سرحرارتها وسر تفردها فى رأيى - الا انها جاءت ترجمة حقيقية لشعور كل المصريين المغتربين او المهاجرين او المسافرين لبلاد النفط العربية من اجل البحث عن فرصة عمل يستطيعون عن طريقها تحقيق زيادة فىدخلهم لتحقيق احلامهم المعيشية بعد عودتهم الى تراب وطنهم.

ولكن السؤال الذى يؤرق شاعرنا ويوجهه همسا ودوما الى نفسه هو ماجدوى الركض على الاسفلت وما حدوى ان تغرق زهرة عمرى

فى الايام السوداء؟

ونحن من خلال قراءتنا للقصيدة سنلاحظ ان الشاعر قد قسم ايامه المتتالية المشتبهة الى سبعة ايام ، وليس شرطا ان يكون اليوم يوما فقد يكون اليوم فى القصيدة سنة اوحولا او اكثر أو اقل.فى اليوم الاول : يدخل ظلى فى الاسفلت/انه الان فى بداية هجرته او غربته وقد استطاع ان يندمج اويتأقلم مع العالم المهاجر او المسافر اليه ، الا انه فى اليوم التالى يبدأ شعوره بالغربة فى الظهور ومن ثم ينمو شعور الحزن لديه غير انه يحاول ان يتناساه

فىاليوم الثانى :

اضغط ظلى فى زواية الحزن المخروطى/ وفى اليوم الثالث يوهم نفسه بانه يستطيع ان يتناسى حزنه عن طريق الثرثرة والاندماج فى أحاديث الناس الفارغة الجوفاء.

فى اليوم الثالث:

اقطع حزنى بالثرثرة الجوفاء/لكنه فى اليوم الرابع وقد استطاع

استطاع ان يحقق شيئا مما كان يصبو اليه في غربته نراه يقـول :

في اليوم الرابع :
أبصر ظلي يخرج من اسفلت الشارع كي يقتحم السوبر ماركت/
أما في اليوم الخامس فانه يواجه نفسه - او تواجهه نفسه - بالحقيقة التي ظل او حاول ان يتهرب منها في أيامه او أعوامه السابقة :
في اليوم الخامس :
أسال نفسي ما جدوى الركض على الاسفلت وما جدوى ان تغرق زهرة عمري في الايام السوداء ؟
لذا نراه في اليوم السادس يحاول ان يرتاح قليلا من هذا الركض حتى يستطيع ان يفكر جيدا في الامر ٠

في اليوم السادس :
أسند رأسي للحائط ، اغلق عيني حتى يوقظني الرمل الساقط من زاوية الحزن المخروطي/ غير انه في يومه الاخير لايزال يعيش في حالة التساؤل هل يختار بلاد النفط ويختار الغربة ام يختار العودة الى ماء النيل والى بلدته "المنصورة" التي تقع في حضن النيل.
في اليوم السابع :
تركض في رأسي الاسئلة الخضراء - النفط ام الماء؟/انه يتطلع الى من ينقذه من حيرته وتردده في هذا القرار المصيري :
- من ينقذني من ذل الاسفلت - ومن يمنحني في المدن المخروطية كالحزن بهاء السمت ؟ ٠
وتنتهي القصيدة عند هذا التساؤل الذي لم يضع - او لم يكن حلا لازمات الشاعر النفسية التي تدرجنا معها في ايامه السابقة ٠
واذا كانت قصيدة " متتالية الايام المشتبهة "قد جاءت على

هذا النحو.. فاننا نستطيع ان نقول ان هذه القصيدة ومثيلاتها بالديوان مثل : شرشرة من طرف واحد ص ١٩ ، او الملك ص ٢٣ ، ، او انشقاق المسافات ص ٢٧ وقد جاءت جميعها صورة حية عاكسة لنفسية الانسان المغترب الذى يحمل وطنه داخله اينما اتجه لذا يطفح هذا الحزن ويطفح هذا الاسى .. من خلال هذه القصائد التى كان لها لون مميز وطعم خاص يختلف عن بقية قصائد المجموعة بل ويختلف عن كل ما كتبه الشعراء الآخرون الذين يعيشون داخل او خارج اوطانهم ولكن لم يكن شعور الغربة لديهم حادا او قاطعا كما رأيناه عند محمد يوسف ... وفى هذا المجال تسهل المقارنة بين شعر شعراء المهجر الذين هجروا اوطانهم وذويهم من اجل البحث عن فرص حياة افضل ( ايليا وجبران والمعلوف ونعيمة ...) وبين شعر محمد يوسف خاصة فى هذه القصائد التى ذكرناها آنفا .

# سيمفونية الألوان
## في سجاجيد نازك الملائكة

ان المتتبع لقصائد نازك الملائكة فى السنوات الاخيرة يلاحظ ذلك التيار الصوفى الذى ارتضته " عاشقة الليل" لقصائدها.

وقد خصت " نازك" مجلة الشعر المصرية بعدد من هذه القصائد نشرت فى اعداد متفاوتة نذكر منها على سبيل المثال:
قصيدة الماء والبارود . العدد الاول يناير ١٩٧٦ ، من ذكريات حرب رمضان - اكتوبر - سمعت الشاعره ان فرقة من الجيش المصرى فى سيناء كان افرادها صائمين ، وحان موعد الافطار وقد نفد الماء عندهم فراحوا يضرعون الى الله وعند ذلك جاءت طائرة اسرائيلية وقصفت المعسكر فتفجر الماء من الارض حيث كانت مواسير المياه اليهودية موجودة"

ايضا نذكر قصيدة " ويبقى لنا البحر " ابريل ١٩٧٧. وقصيدة " قمر على مزدلفة " يوليو ١٩٧٧ حيث حجت الشاعرة الى بيت الله الحرام.

وفى العدد الصادر فى ابريل ١٩٨٣ نقرأ قصيدة بعنوان " سيمفونية السجاجيد " وموضوع القصيدة فى رأيى لفتة ذكية من الشاعرة ، حيث تتخذ من سجادة الصلاة عالما شعريا يتميز بصراع الالوان ، وربما كلمة " صراع " لايجوز استخدامها فى هذا المقام - اذن فلنقل حوار الالوان.

وبادئ ذى بدء نقول ان قصيدة " سيمفونية السجاجيد لنازك الملائكة تعتمد على تكرار التفعيلة " مفاعلتن،

او " مفاعلن " بالعصب - تسكين الخامس المتحرك ... اذن يمكننا ان نرد القصيدة الى بحر " الوافر" مع ملاحظة ان مفاعلن او مفاعيلُ بالكف - حذف السابع الساكن تدخل احيانا فى حشو السطر.

تبدأ الشاعرة قصيدتها بتركيز كاميرتها الشعرية الموقعة على السجاجيد كشئ مجرد فتقول:

سجاجيد ، سجاجيد ، سجاجيد.

وبعد هذه اللقطة المركزة تبين لنا الشاعرة حال هذه السجاجيد ومن اين أتت الى بؤرة عدستها !

أتت تزحف من شتى العوالم ليلة العيد.
" من الهند وأطراف الفلبين ، من الفولغا ، من المغرب من كينيا من الصين .
سجاجيد ، سجاجيد

" وبالطبع فان السجاجيد ليست هى التى أتت تزحف ولكن اصحاب هذه السجاجيد هم الذين جاءوا من شتى بقاع العالم يزحفون ويحجون الى " بيت الله" ولكنه المجاز المرسل الذى أجادت الشاعرة استخدامه بوعى تام ، ولكنها عندما تقول

سجاجيد ،، سجاجيد
على الاذرع والاكتاف محمولة. فانها تقصد بالفعل السجاجيد المادية التى اتى بها اصحابها ليفترشوها ويقيموا صلاتهم فوقها ، هذه السجاجيد التى:

تسقط فوقها الاهواء والنزوات مقتولــة .

ومن اول كلمة فى القصيدة "سجاجيد" تطفو على سطح عقلنـــا وجهازنا البصرى تلك الالوان التى تترصع بها السجادة ، وذلـك قبل ان تذكر الشاعرة هذه الالوان صراحة فى بقية اجـــزاء القصيدة .

ايضا حينما قالت " ليلة العيد " فانه على الفور تشخـص امام ابصارنا تلك المهرجانا ت و الكرنفالات والتجمعات العائلية داخل البيت وخارجه ، والملابس الجديدة الملونة المزركشـة و الالعاب الجميلة المتعددة الالوان التى تتسم بها ليلة العيـد خاصة و ان كل شئ أتت به الحضارة والمدنية من اجهزة ومصنوعـات مختلفة أصبح ملونا ... مما يضفى بريقا وبهجة على " ليلـة العيـد" .

كما ان الشاعرة عندما قالت:
" السجاجيد ، وقصدت بها الحجيج الذين يأتون من مختلف بقـاع العالم ( الهند - الفلبين - الفولـغا - المغرب - كينيا - الصيـن .... الخ ) فانها توحى لنا بعالم آخر من الالوان تمثّل فـى لون بشرة هؤلاء الحجيج.

و لك ان تتخيل - عزيزى القارئ المتذوق - ببصـرك ، هذا التجمع البشرى وما يحمله من الوان البشرة اثناء الحـج الى بيت الله فهناك الأبيض والأسود والأصفر وذو السمرة مـع تدرجات هذه الالوان.

كما لك ان تتخيل بحاستك البصرية المعنوية .. مالـون الاهواء والنزوات التى سقطت مقتولة فوق السجادة اثناء تأديـة الصـلاة .

. سـاجيـد ، سجـاجيـد
على الاذرع والاكتاف محمولة ء بملح الدمع ، والتوبة مغسولـة
وتسقط فوقها الاهواء والنزوات مقتولـة :

كما لك ان تتخيل ايضا لون ملح الدمع ، فالملح من المعروف ان لونه أبيض ، او يقترب من ان يكون أبيضَ.. ولكن هـذه الاضافة الجيدة " ملح الدمع "؟!

ماذا سيكون لون الملح بعد غسله بالدمع وبعد ان تتـم عملية الاذابة ....؟

وماذا سيكون لون السجادة ـ وهنا الصورة التى ننظـر اليها صورة مركبة ـ بعد ان اغتسلت بملح الدمع وبالتوبـة ؟

وكم كانت الشاعرة موفقة عندما مزجت الشئ المـادى بالمعنوى فى هذه الصورة .

فملح الدمع شئ مادى اى يمكن ادراكه بحواسنا ، امـا التوبة فهى شئ معنوى يمكن ادراكه ببصيرتنا ووعينا الدينـى.

انظر الآن إلى هذه السجادة التى اغتسلت بالشئ المـادى متمثلا فى " ملح الدمع " ، وبالشئ المعنوى متمثلا فـى التوبة .....

ولم تكتف الشاعرة بهذه الصورة ولكن ولكى تكون الصـورة اكثر تركيبا .. فان هذه السجادة ولم تزل الشاعرة مركـزة كاميرتها عليها.
تسقط فوقها اشياء معنوية اخرى وهى الاهواء والنـزوات.

سجاجيد ، سجاجيد
لقلب المؤمن الخاشع ، كأس" واحة ، عيد
دموع من عيون الضوء مذروفه ./ولون سرادق الجنة ،/ طعم
الخلد من اودية الاعراف مقطوفة.

ولاول مرة تذكر الشاعرة في قصيدتها كلمة ، اللون،
صراحة وذلك فى " لون سرادق الجنة ".

ولكنها لمّا تزل غير مفصحة عن هذا اللون .. هل هو
اخضر ، احمر ، اصفر...؟

ان اللون الاخضر الهادئ الجميل يطل علينا من خلال
السطور السابقة وقد تمثل ذلك فى الكلمات واحة - الجنة - اودية
... واللون الاخضر - من وجهة نظرى - يعبر او يدل على
الحياة بعكس اللون الاصفر مثلا لون الصحراء.

وفى السطر الاخير تنجح الشاعرة فى اثارة انتباه حاستين
معا من حواسنا وهما حاسة البصر وتمثل ذلك فى لون السرادق
وحاسة التذوق وتمثل ذلك فى طعم الخلد " .

وهو اضافة المعنوى الى المادى فى تصوير بارع.
وبالطبع لانستطيع ان ننكر علاقة اللون بالبصر .. وهذه العلاقة
تتجلى اثناء النور وتنعدم فى الظلام . . ففى الظلام لانستطيع
ان نبصر شيئا وبالتالى فاننا لانستطيع تمييز الالوان فالكل
سواء ( او سواد) فى الظلام، اما فى ضوء الشمس او عند انارة
الكهرباء فان الالوان ستكون لها قدرة قوية على جذب الانتباه
اكثر من الابيض والاسود ، والقول المأثور انه ليس للالوان
وجود بدون ضوء.ذلك ان الاحساس بالالوان والشعور بها ، انما

هو نتيجة موجات مختلفة من الضوء على المراكز العصبية البصرية في المخ وعلى سبيل المثال - كما يقول د. محمد حسن خير الدين في محاضرته عن "سيكولوجية الالوان" فان الاحساس باللون الاحمر مثلا هو نتيجة تأثيرات موجية ضوئية على العين طولها ٦٣٠ ميلليميكرون وهذه موجه طولية.

اذن هناك علاقة علمية او فيزيقية بين اللون والبصر كحاسة من حواسنا وبين الضوء والبصر بالطبع. وكما اوضحنا من قبل.

دموع من عيون الضوء مذروفه. انظر الى ، عين الضوء وعلاقتها بالدموع ، وعلاقة هذا كله بالسجاجيد

وسمفونية الالوان معروفة

سجاجيد بعطر المسجد النبوى ملفوفة.
مبقعة بورد النار حمراء.
واخرى لدنة شذرية الامواج ملساء.

سجاجيد بلون الغيم كحلية / حواشيها رمادية
سجاجيد من الكتان صفراء / وغابات من الابنوس والصفصاف لفاء

وهنا تبدأ الشاعرة فى عزف سيمفونية الالوان .. فنرى هذا المزج اللونى الرائع الذى تمثل فى ( الاصفر - الاحمر - لون الامواج - لون الغيم - لون الكحل - اللون الرمادى - اللون السماوى - لون الابنوس - لون الصفصاف ).

ولعلنا قد لاحظنا علاقة الكلمات ( سيمفونية - معروفة

عود - اوتار).

بالالوان السابقة وكأن الالوان اصبحت ادوات او الات عزف في هذه السيمفونية التى ابدعتها الشاعرة عن طريق الكلمة الشعرية من خلال تجسيد هذه الالوان على سجادة الصلاة وكأننا نرى - من خلال القصيدة - هذه الالوان فى هذا الاجتماع التشكيلى لاول مرة وهذه هى الدهشة التى تنقلها لنا وتثيرها فينا هذه القصيدة

سجاجيد عليها صورة الكعبة ./ مجرد لمسها توبه

سجاجيد مذهبة وبيضاء / واخرى كالعيون الخضر وطفاء
تعيد القلب من غربه
وتوقد مشعلا فى غابة رطبه
ومحملها لمن ابحر فى ملح الخطايا السود ميناء.

ان السطر الاول فى الجزء اعلاه - جاء تقريريا ومباشرا... فمن المعروف ومن المشاهَد ان كثيرا من السجاجيد عليها صورة الكعبة ، ولكن الذى خفف من حدة هذه المباشرة و التقريرية السطر الثانى.

الذى اضفى بعدا جديدا على هذه السجاجيد فى هذا الجزء من القصيدة .

وتعزف سيمفونية الالوان مرة اخرى ، وان كان هناك تمهيد سبق العزف تمثل فى صورة الكعبة وما توحى به من الوان وخاصة اللون الاسود الذى يتمثل فى الحجر او فى الالوان التى تكون عليها سترة الكعبة الموشاة والمحلاة بالقصب او بالشغل المذهب.

تبدأ سيمفونية الالوان حركتها الثانية التى شوهدت فى اللون الذهبى - الأبيض - الأخضر - الأسود). فى هذا الجزء من القصيدة .

وسمفونية تعزفها في الفجر الاف السجاجيد.
من الابواب تطلع من ممرات يدثرها السكون من الحوانيت المضيئات.

وهذه هى الحركة الثالثة فى السيمفونية والتوابيت الزمنى كان فجرا او قبيل الفجر بقليل أى فى السحر. ان هذا النفاذ الى عمق الزمن الحاضر شئ رائع يحسب للقصيدة وللشاعرة المبدعة.

ان توالى ايقاعات الزمن الحاضر بالاضافة الى حركات السيمفونية اللونية بالاضافة الى حركة الابواب التى فتحت فى الفجر يضفى حيوية هائلة على هذا الجزء من القصيدة. انك عندما تتأمل الموقف فى هذا الزمن او فى هذا الوقت فانك ترى آلاف السجاجيد تطلع - وهنا تعود الشاعرة الى المجاز حيث لاتقصد بآلاف السجاجيد هنا الا آلاف المصلين الذين يخرجون لاداء صلاة الفجر، ان المصلين يطلعون من الابواب ويمشون فى الممرات التى يدثرها السكون.. لاحظ هذا التناقض فى التعبير بين السيمفونية المعزوفة وهى توحى بالحركة وبين السكون الذى تدثرت به الممرات.. الحركة ونقيضها السكون. ان هذه المقابلة تساعد على تصوير الجو المشحون بآلاف الانفعالات الهادئة.. انفعالات المؤمن وهو متجه للقاء ربه فى صلاته هذه.

ثم نلاحظ معا "الحوانيت المضيئة" وهى تؤكد العلاقة السابقة التى تحدثنا عنها من قبل وهى علاقة الالوان بالضوء فهذه الاضواء المنبعثة من الحوانيت ستساعد على ابراز وتجسيد حركة او سيمفونية الالوان التى عزفتها لنا الشاعرة فى الاجزاء السابقة من القصيدة لقد ادركت الشاعرة العلاقة الفيزيقية بين الالوان والاضواء لذا نراها تحاول ان تسلط على هذا الجزء من اللوحة التشكيلية كمية من الضوء لابراز الوان السيمفونية:

مصلون مصلون ، ومحمولون آلافا ومحمولو ن على أشرعة العيد ./على اكتافهم ، ما فوق اذرعهم مئات من سجاجيد.

سجاجيد مزارع للتقى تنبت قمح التوبة البيضاء.
جسور تربط الحزن بشمس ، بازرقاق سماء.
سجاجيد بلون البرتقال تطل فجر العيد
بلون الكحل احيانا ، واحيانا بلون العشب والقرميد.

وهنا نلاحظ ذكر بعض الالوان ضمنا والبعض الاخر جاء ذكره صراحة ، ومن الالوان التى جاء ذكرها ضمنا اللون الابيض فى اشرعة العيد ، الاصفر فى قمح التوبة السماوى فى السماء – الاخضر فى العشب وفى المزارع ..

ومن الالوان التى جاء ذكرها صراحة الابيض فى التوبة البيضاء – الازرق فى ازرقاق السماء – البرتقالى فى سجاجيد بلون البرتقال ، الكحلى فى بلون الكحل احيانا".

لقد لجأت الشاعرة فى بعض الوان هذا الجزء وفى بعض الاجزاء السابقة ايضا الى اللون المركب او اللون الذى يجمع فى تركيبه بين اكثر من لون رئيسى ... وعلى سبيل المثال فاللون البرتقالى هو مزيج بين اللونين الرئيسيين الاحمر والاصفر وهذا اللون البرتقالى يعتبر لونا من الدرجة الثانية اذا اردنا ان نستعين بنظرية الاصباغ وبدائرة الالوان التى تقول ان هناك ثلاثة الوان رئيسية هى الاحمر والاصفر والاخضر وهنا بالطبع سنخرج من دائرة الالوان الابيض والاسود لانه فى حالة عدم وجود الالوان فانه سيتبقى اللون الابيض وفى حالة اجتماع الالوان الرئيسية الثلاثة فسيكون هناك اللون الاسود

اما اللون الكحلى اى الاسود المزرق اذا صحت التسمية فهو لون مز الوان الدرجة الثالثة ... وهو يجمع بين اللـــون الرئيسى الاخضر ولون من الوان الدرجة الثانية وهو البنفسجى الذى بدوره يجمع بين لونين رئيسيين هما الاحمر والازرق.

ان هناك ثراء لونيا تتمتع به هذه القصيدة عن طريق التشكيل الذى اوحت به السيمفونية اللونية التى تعزفهـــا الشاعرة فى قصيدتها هذه سواء عن طريق الالوان الرئيسيــة او الالوان المركبة او الابيض والاســود.

وتسرقنى السجـــاجيـــد.

كما تسرق الوان الدمى طفلا عشيـة ليلـة العيـــــد.

وفى دوامة الالوان فى غاب الاناشيد.

اضيع سليبة الروح

الى الله امد جبين مذبوح

وانزف ليلة العيد

وتغسل جرحى القانى السجاجيد/وتحملنى الى شاطئ ما قبـــل الجراح الحمر الاف السجاجيد ...

ولست فى حاجة الى ان اذكّر القارئ المتذوق بالالوان التى استعانت بها الشاعرة فى هذا الجزء اعلاه سواء عن طريـــــق ذكرها صراحة او ضمنا ، ولكننى احب ان أركز على كلمة ،الالوان كمعنى كلى أتت به الشاعرة فى السطرين:

كما تسرق الوان الدمى طفلا.

وفى دوّامة الالوان..

ان الالوان الرئيسية والمركّبة عندما تجتمع كلها معا - علـــى هذا النحو - فانها تكوّن عالما سحريا خاصا لايمكن مقاومته ،، عالما يسرق الانسان من نفسه .. كما تسرق الوان الدمى الاطفال عشية ليلة العيد ... مع الفارق المعنوى الكبير بين السجاجيد

وما توحيه من عالم الصفاء والنقاء والتوبة والدموع والتكبير والتهليل.وبين الدمى التى تسرق الطفل من نفسه لتكوّن عالمـا ايضا - جميلا وبريئا .

ان الشاعرة تلجأ مرة اخرى الى استخدام حاستين معا فى السطر.

وفى دوامة الالوان فى غاب الاناشيد .

وهما البصر المتمثلة فى " الالوان" والسمع الممثلة فىالاناشيد ولكنّ هاتان الحاستان ما هما الا رمز لجميع ملكات الانسان ولكل طاقاته الروحية او جهازه النفسى لانه فى هذا الموقف الحج والوقوف بين يدى الله - يقف الانسان المؤمن الخاشع بكل جوارحه وبكل احاسيسه .. وتؤكد الشاعرة هذا في قولها

"اضيع سليبة الروح"

كما انها تقول ... وانزف ليلة العيد وتغسل جرحى القانى السجاجيد .

فالسجاجيد رمز الطهر والبراءة والتوبة هنا هى التى تغسل الجرح ومن قبل غسلت هذه السجاجيد بملح الدمع والتوبة

أرايت العلاقة بين السطور :

- سجاجيد ،، سجاجيد

على الاذرع ، والاكتاف محموله/بملح الدمع والتوبة مغسوله وتسقط فوقها الاهواء والنزوات مقتوله .

سجاجيد ،، سجاجيد

والسطور :

- وانزف ليلة العيد

وتغسل جرحى القانى السجاجيد

وتحملنى الى شاطئ ما قبل الجراح الحمر الاف السجاجيد.

ان هذه العلاقة بين السطور السابقة تؤكد على ذلك النسيج القوى المحكم الذى يربط القصيدة وكأنه نسيج تلك السجاجيد وأيضا تدل هذه العلاقة على ذلك البناء المتين القوى الذى يمسك بالقصيدة ككل .

وتمضى القصيدة على هذا المنوال ، وعلى هذه الطريقة فى" التلوين " فى جزئها الاخير ، الا ان صوت الالوان يأخذ فى الخفوت تدريجيا حيث تصل القصيدة الى الذروة الصوفية فى قول الشاعرة .

سجاجيد وتهمى ادمع الايمان/ الاف الثريات والاف العناقيد.
وينزل خالق الارض الى الارض / سجاجيد / سجاجيد/ سجاجيد.

ونحن من خلال قراءتنا لبعض سطور القصيدة فى عرضنا السابق لاحظنا تكرار كلمة ، السجاجيد ، بكثرة .. لقد كانت هذه الكلمة هى المحور الذى دارت حوله القصيدة ،

وكانت هى موضع الاهتمام المادى والمعنوى من قبل الشاعرة .
وبعمل احصائية بسيطة سنجد ان كلمة سجاجيد تكررت ٢٩مرة خلال القصيدة ككل ، كما ان الالوان التى جاء ذكرها صراحة فى القصيدة كان عددها حوالى ١١ لونا منها الاحمر - الكحلى - الرمادى - الاصفر - الابيض - الاخضر - الاسود - الازرق - البرتقالى - السمرة - الخ ....).

هذا الى جانب عشرات الكلمات التى توحى باللون او التى تتضمن لونا اوالوانا معينة كما سبق وان ذكرنا.

ورب سائل يتساءل وما فائدة هذا الكم من الالوان الذى عمدت اليه الشاعرة فى قصيدتها هذه وهل افادت هذه الالوان

فى تشكيل رؤية الشاعرة التى عبرت عنها من خلال هذا العمل الفنى؟ .

واعتقد ان الاجابة تكمن فى ان هذه التجربة التى تعبر او عبرت عنها الشاعرة هى تجربة صوفية انفتحت من خلالها على الكون بأسره ورأت الجمال بعين روحها المنطلقة اثناء وقوفها بين يدى الله فى الحج ور أت الالوان والاشياء فى بكارتها .. وقد ارادت ان تنقل لنا شيئا من تجربتها الروحية هذه عن طريق استخدامها المادى والمعنوى لكلمة ، السجاجيد وعن طريق هذه التشكيلة الرائعة من الالوان التى عشنا معها واستمتعنا بها .. فسمعنا الالوان وهى تتحاور ورأيناها وهى تتحاور ورأيناها وهى تتحاور عن طريق تلك السيمفونية اللونية التى عزفتها الشاعرة واعتقد انه كان لابد من أن، تلجا الشاعرة الى تشكيلة الالوان التى لجات اليها ، ذلك ان كلمة السجاجيد ، توحى بمجموعة من الالوان المنسجمة ،

# وردة من دم المتنبي

## وبعض قضايا الشعر المعاصر

تثير قصائد الشاعر اليمنى الكبير عبد الله البردونى بعض القضايا الفنية والنقدية الهامة فى حياتنا الشعرية المعاصرة . من هذه القضايا قضية الشكل والمضمون وقضية الشعر العمودى والشعر التفعيلى "او الحر" وقضية التعبير بالصورة الشعرية وقضية اللغة الشعرية وقضية التلقى الشعرى ... الخ .

ونحن لانزعم اننا سوف نتناول كل هذه القضايا بالاسهاب او الشرح او التعليق المستفيض جملة واحدة ، ولكننا من خلال قصيدته ( وردة من دم المتنبى) سوف نشير - حسب معطيات القصيدة نفسها - من بعيد او قريب الى بعض هذه القضايا .

وقصيدة ( و ردة من دم المتنبى) القاها الشاعر فى المهرجان الذى اقيم فى القاهرة احتفالا بمضى نصف قرن على رحيل الشاعرين شوقى وحافظ وقد نشرت هذه القصيدة فى بعض الصحف والمجلات العربية فى تواريخ مختلفة ، الا اننا نرجع عند قراءتنا لها الى مجلة ( ادب ونقد) فى عددها الاول الصادر فى يناير ١٩٨٤م .

واول ما نلاحظه على هذه القصيدة انها كتبت على الشكل العمودى الذى اعتمد على البحر الخفيف التام . الا انه من الملاحظ للقارئ ان المضمون الذى حملته القصيدة جاء مضمونا معاصراً وليس تقليديا . بمعنى انه لا نلاحظ هذه التعبيرات المستهلكة أوالجاهزة او القديمة كما لانلاحظ وجود هذه الصور الشعرية التى بليت من كثرة الترديد والتكرار ... ولكننا نلاحظ وجود تعبيرات جديدة كل الجدة .. ومبتكرة بوعى وبتمحيص يؤكدان موهبة الشاعر العميقة والاصيلة التى ترفض كل تعبير جاهز وكل صورة مكررة وكل ايقاع قديم .

وعلى الرغم من ان الايقاع . او الموسيقى - جاء من البحر الخفيف - فى صورته التامة - كما ذكرنا من قبل ، الا ،

اننا نلاحظ ان هناك جدة فى الايقاع وتنوعا فىالموسيقى التى تحمل تلك الشحنة الشعورية اثناء ابداع القصيدة..

ونحن نلاحظ منذ اول ابيات القصيدة ان الشاعر يعتمد على ما يسمى بالتصريع بين كاد يعمى ولايسمى....

والتصريع كما نعرف من اخص خصائص الشكل العمودى خاصة عندما يكون فى افتتاحية القصيدة ... وبهذا التصريع يفتتح الشاعر قصيدته.....

من تلظى لموعه كاد يعمى .... كاد من شهرة اسمه لايسمى

ليوهم المتلقى ان قصيدته ستكون من الشعر التقليدى او الكلاسيكى الذى يعتمد الشاعر فيه على الايقاعات التى كثيرا ما تكون ايقاعات مجردة او خالية من اى معان مبتكرة واى خيالجديد .

وعلى الرغم من ان القصيدة يصل عدد ابياتها الى ثلاثة وثمانين بيتا الا ان الشاعر استطاع ان يحافظ على لياقته الابداعية وعلى طول نفسه الشعرى من خلال تعامله مع قافية الميم الممدودة اللهم الا فى بيت واحد هو البيت الثانى والخمسين حيث خرج به الشاعر عن انتظام وتواتر هذه القافية حيث يقول فى هذا البيت.

انا ابغى باسيوف اقضى واهوى اسهما من سهام كافور امضى.

والذى اتوقعه - فى هذا الصدد - هو ان يكون هناك خطأ مطبعى ، لان هذه القافية هى النشاز الوحيد فى السيمفونية ....

التى التزم الشاعر بها طوال ابيات القصيدة او التزم بها ٨٢ مرة خلافا للتصريع الذى حدث فى البيت الاول وايضا فى البيت الخامس والخمسين الذى يقول فيه الشاعر....

هل ثقاة الورى يموتون زعما .. يامنايا .. كما يعيشون زعما.

واذا خرجنا من قضية القافية التى التزم بها الشاعر ودخلنا الى منطقة التعبيرات الجديدة والمبتكرة التى جاء بها الشاعر فأننا سنلاحظ وجودكم وفير من التعبيرات والصور غير المألوفة فى شعرنا العمودى المعاصر ، لذا فانك تحس عند قراءة مثل هذه القصيدة وغيرها لعبد الله البردونى انك تقرأ شعرا حديثا او شعرا معاصرا بالمفهوم الواسع الذى ارتضاه كثير من النقاد والشعراء للشعر التفعلى او الشعر الحديث.من هذه التعبيرات الشعرية نذكر على سبيل المثال:

- حاملا عمره بكفيه رمحا / البيت (٣)
- خالعا ذاته لريح الفيافى( البيت (٥) )
- البراكين امه .. صار اما للبراكين ( البيت (٨))
- همت به المنايا .. وهما ( البيت ( ٤)
- أور قَ الحبر كالربى فى يديه ( البيت (١٦)
- يحمل السوق تحت ابطيه ( البيت ( ٣٣).
- شاخ من نعله الطريق ( البيت ( ٥٣).

وبالطبع فان جدة وطرافة مثل هذه التعبيرات والصورلا ينظر اليها على حدة ولكنه ينظر اليها من خلال السياق الشعرى العام للقصيدة ، وهل هى فى مكانها الصحيح ام انها مجرد حلية

جميلة فقـط ... ؟!

واستطيع ان اقول ان الشاعر البردونى لايأتى بالتعبيرات والصور الجديدة لكونها جديدة او جميلة ولكن ينظر اولا الى موقع هذه التعابير وهذه الصور من القصيدة ٠ هل هى لصيقة بها ومن بيئة القصيدة نفسها ام انها وافدة ودخيلة علىالقصيدة ؟ لذا فان من يقرأ قصائده ... وخاصة مثل هذه القصيدة التىبين ايدينا سيكتشف ان تعابيره وجمله وصوره الشعرية منتزعة من واقع القصيدة نفسها ومأخوذة من الجو العام الذى تفرضه القصيدة على مبدعها اولا...

ويتضح من العنوان ( وردة من دم المتنبى ) ان القصيدة ستدور فى فلك المتنبى شاعر العروبة الكبير والذى كاد من شهرة اسمه لايسمى... ..

والذى جاء ..

حاملا عمره بكفيه رمحا ناقشا نهجه على القلب وشما والذى:

عسكر الجن والتنبؤ فيه والى سيف قرمط كان ينمى٠

والذى:

صارما للبراكين للارادات عزما

أرايت هذا التعبير الشعرى الرائع فى البيت الثامن....

البراكين امه ... صار اما البراكين ، للارادات عزما

فمن قبل كانت البراكين امه اىكانت الاحداث العظيمة والانفجارات الهائلة والثورات هى التى تصنعه ولكن صار المتنبى اما لهذه البراكين اى صار هو الذى يصنع او الذى يلد (لوجودكلمة ام) هذه البراكين اى هذه الاحداث وهذه الانفجارات وهذه الثورات اى صار المتنبى هو الذى يصنع التاريخ وهو الذى يصنع الثورات

بل ويصبح لها اما من وجهة نظر الشاعر البردونى...

واعتقد ان البيت الحادى عشر فى شطره الثانى الذى يقـــول فيه الشاعر عن المتنبى ..

انه يعشق الخطورات جما .. جاء فى غاية الضعف اذا ما قورن بصار اما للبراكين.

لانه من الطبيعى ومن المنطقى ان الذى يصبح اما للبراكيـن ان يعشق الخطورات جما.

المتنبى الذى :

كل احبابه سيوف وخيل ووصيفاته افاع .. وحمى

وهـو الذى:

شاخ فى نعله الطريق وتبدو .. كل شيخوخة صبا مدلهمـــا

ويعود البردونى مرة اخرى فى البيت ٦٢ ليؤكد على الحقيقـــة الشعرية التى توصل اليها فى البيت الثامن من القصيـــدة بشأن المتنبى الذى صار اما للبراكين وذلك فى تساؤلـــه :

للبراكين كان اما ... أيمسى .. لركام الرماد خالا وعمـــا؟؟

ولسنا فى حاجه لنذكر القارئ بهذ المقابلة المنتزعة مـــن بيئة القصيدة بين البراكين والركام والرمـــاد...

وبين الام وشدة تعلقها بمثل هذه البراكين لانها هـــى المتسببة فى وجودها او لانها هى والدتها او هى التى اوجدتهـــا وبين الخال او العم بالنسبة لركام الرماد....

هذا هو المتنبى الذى قال عنه الشاعر البردونى فى ختام

القصيـــدة .

جر ب الموت محوه ذات يوم .. والى اليوم يقتل المـــوت فهمـــا .

والقصيدة ليست قصيدة فى ذكرى المتنبى اى ليست قصيدة مناسبات لان المتعمق فيها سيجد ان المتـــنبى هنا ما هو الا رمزللعروبـة ورمز للعربى الأبى المقاتل و نه هو المجد الزائل والقائـــم معا ، الزائل اى الذى كان موجودا بوجوده ، والقائم الـــذى، هو موجود ولكن بحاجه الى ازاحة التراب من فوقه وبحاجـــة الى تغييـــر شامـــل:

آه يا ابن الحسين .. ماذا ترجّى هل نشير النقود يرتد نظما ؟؟
من حديث الرموز ترمى سيوفا عاريات ، فهل تحديت ظلما !

كيف تدمى ، ولاترى لنجيع حمرة .. تنهمى رفيفا وشمـــا
كان يهمى النبات ، والغيث طل.فلماذا يجف ، والغيث اهمـــى
هل اسمى حكم الندامى سقوطا .

ربما قلت لى متى كان فخما ؟/ ابن القى الخطـــورة البكر وحدى.لست ارضى الحوادث الشمط اما/انا ابغى ياسيـــوف اقضى واهوى . اسهما من سهام كافور امضى/شاخ فى نعله الطريق وتبدو كل شبخوخة صبـا مدلهما .

وعلى الرغم من حدة التعبيرات وطرافة الصور الشعريـــة التى ابتكرها وجاء بها البردونى والتى تحيلنا و تذكرنـــا بعض ما يبتكره شعراء التفعيلة المحدثون ( ادونيس - عبـــد الصبور - سعدى يوسف - امل دنقل - سامى مهدى .. الخ) .
الا ان قصيده وردة من دم المتنبى ) لم تزل تحمل تلـــك

الحكمة التى تتمتع بهـا قصائد الشعر العربى القديمة وخاصـة قصائد المتنبى نفسها ، فالحكمة كما يقول الشاعر محمـد ابراهيـم أبو سنة .. فى كتابه ( اصداء واصوات) تعد غرضا اساسيا من اغراض الشعر العربى منذ العصر الجاهلى حتى عصوره المتأخرة ... لقد عرف الشعر فن الحكمة منذ هجست فى روح الشاعر هذه الوساوس والظنون والمخاوف حول حياته ومصيره والحكمة تتجاوز الصواب والخطأ بالمعنى العلمى للصواب والخطأ ..

ان الحكمه هى الادراك الكلى السليم للجزئى فى علاقته بالكلى غير معزولة عن المكان والزمان متضمنة المادى فـى تطلعه الى المعنوى ..... الـخ).

والحكمة فى قصيدة ( وردة من دم المتنبى ) ليست مجرد ابيات شعر مرصوصة ليس لها علاقة بموضوع القصيدة ، ولكـن هذه الحكمة جاءت مثلها مثل بقية ابيات القصيدة تماما بـل اننا نحس بان ابيات الحكمة جاءت كصور من صور المعادلات الرياضية او المعادلات الكيميائية التى تعطينا مقدمات لنخـرج منها بنتائج

وربما تأتى الحكمة على هيئة سؤال يفيد الاستنكار وذلك مثل قول الشاعر :

هل يرى غير ما ترى مقلتاه هل يسمى تورم الجوف شحما/ وأيضـا مثل الشطر الثانى للبيت ٤٤.

آه يا ابن الحسين .. ماذا ترجّى هل نثير النقود يرتد نظمـا

وقد تأتى الحكمة فى صورة تقريرية كما فى الشطر الاول من البيت

السادس والستين.

خافض الصوت للعدى الف سمع .هل الاقى فدامة القتل فدما.؟
والشطر الثانى من البيت الثالث والسبعين.

هل يصافى شتى وجوه التصافى.للتعادى وجه ، وان كان جهما

ونستطيع ان نلاحظ ان الشاعر قد استخدم التضمين فى بعض آبيات القصيدة فى الابيات ٢٢ - ٣٣ - ٦٣ - ٦٤.
حيث علّق القافية ليتم المعنى فى البيت التالى وذلك فى قوله :

يتبدى مبغى هنا ، ثم يبدو معبرا ها هنا .. وبرجين
شما/يحمل السوق تحت ابطيه يمشي بايعا شاريا نعيا ويتما .
وفى قوله .

حلب ياحنين .. ياقلب تدعو لا البى ياموطن القلب مهما
ابتغى اشتهى عالما سوى ذا جمالا غير هذا .. وغير ذا الحكم، حكما .

وقد اعتبر النقاد العرب ان التضمين من عيوب القافية واعتبروه قبيحا ان كان مما لايتم الكلام بدونه ، ومقبولا اذا كان فيه بعض المعنى لكنه يفسر بما بعده ،وانا اعتبر ان هذه القضية فى الشعر العربى ، اصبحت غير ذات بال الآن ولكنها ملاحظة اردنا ان نوردها لندلل على ان الشاعر البردونى استطاع ان يستفيد من الخبرات الشعرية السابقة حتى و ان كانت هذه الخبرات مما يأخذه النقاد القدماء على شعرائهم و اعتقد ان كثيرا من قصائد شعرنا المعاصر وخاصة

الشعر التفعيلى قد استخدمت مثل هذا التضمين فى سطور متعاقبه والادلة على ذلك كثيرة.

ايضا من الملاحظات على هذه القصيدة استخدام الشاعر لاكثر من نوع من الحوارات - ولكنها على اية حال ليست حوارات درامية - بمفهوم الدراما المسرحية او الدراما الشعرية فى المسرح الشعرى - ومن انواع هذه الحوارات هذا الحوار الذى دار بين الشاعر البردونى والمتنبى حيث انطق البردونى المتنبى فى هذه القصيدة ليجيب على بعض الاسئلة...

من تداجى يا ابن الحسين ؟ اداجى اوجها تستحق ركلا ولطما

وهنا نلاحظ ان الاجابة جاءت حاسمة وقاطعة لانها جاءت على لسان المتنبى وهذه الاجابة الحاسمة القاطعة كان الشاعر ذكيا حدافى الاتيان بها على هذا النحو لانها ربما تدل على شخصية المتنبى نفسه من وجهة نظر البردونى.

اما النوع الاخر من الحوارات فانه حوار الاحتمال اى ان الشاعر يلقى السؤال ويجيب هو بنفسه بما يعتقد أن المتنبى من الممكن أن يوافق على هذه الاجابة. ان استخدام كلمة (ربما) هنا تدل على ان الاجابة فيها نوع من الاحتمال ونؤكد هنا على ان الاجابة تأتى على لسان الشاعر نفسه وليست على لسان المتنبى، لانها لو جاءت على لسان المتنبى لكانت حاسمة وقاطعة.

وهنا نلاحظ ان المقابلة بين ( سقوط وفخما ) لم تكن قوية. اما النوع الثالث من الحوارات فى هذه القصيدة فهو ليس بين الشاعر والمتنبى وبين الشاعر ونفسه ولكن بين قوم وقوم او بين شخص واحد ومجموعة من الاشخاص

قيل : اردوه .. قيل مات احتمالا. قيل : همت به المنايا
وهمًا/قيل كان الردى لديه حصانا .
يمتطيه برقا ، ويبريه سهما .

ان فعل الامر ( اردوه ) اما يدل على شخص واحد يعطي الامر
وهو شخص كاره وعدو للمتنبي وقد يكون " كافور" الاخشيدي
، واما انه مجموعة من الاشخاص وقد يكون مجموعة من الشعراء
الذين تحدث عنهم المتنبي في قصيدته (واحرّ قلباه ):

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير من تسعى به
قدمُ/ ولكنني ارجح كافورا لان اسمه جاء صراحة في البيت
الثاني والخمسين

انا ابغي ياسيوف اقضي واهوى . سهما من سهام كافور أمضى .
ولعلنا قد لاحظنا هذا القطع الذي استخدمه البردوني في قوله
اردوه . ولم يتم بها المعنى لان المعنى الكامل (اردوه قتيلا )
واعتقد انه كان موفقا في عملية القطع هذه لانها تدل على ان -
الامر جاء سريعا ومتعجلا وحاملا لكم هائل من الكراهية والحقد
والضغنية والحسد لدرجة ان هذا الشخص - أو مجموعة الاشخاص .
لم يرد اتمام الصيغة اللغوية المتعارف عليها في (اردوه قتيلا )

ومن الملاحظات المأخوذة على القصيدة او على بعض ابيات
القصيدة كلمة ( روما ) - في البيت السابع والسبعين :
تحت اضلاعه ( ظفار) و(رضوى) . وعلى ظهره اثينا وروما
لاننا سنضطر الى لوى رقبة الكلمة ونطقها (رَوْ مَـا )
بفتح الراء والوقوف على الواو الساكنة مع ان الكلمة تنطق
في كلامنا المألوف ( رُوما) بضم الراء وعدم ابانة الواو هذه
الابانة الواضحة عند النطق السابق لها... اننا سنضطر لاننطقها

« رَوْما » حتى تستقيم القافية فى نهاية هذا البيت مع بقية قوافـــى الابيـــات كلهـــا ...

و هنا نتذكر ان القافية الـتى يستخدمها البردونـــى هى قافية " المتواتر" حيث يقع متحرك واحد بين ساكنى القافيــة ، والكلمة فى حد ذاتها ليس بها عيب من عيوب القافية ولكنـــى اعتقد ان العيب فى الذوق ....

وربما نفس الشئ يقال عن باب توما - فى البيت الثامـــن والسبعيـــن .

يجتلـى فى جماله ( الكرخ) يرنو من تقاطيع وجهه "بـاب تَوْما" وعموما هذه ملاحظة شكلية لا اكثر ولا اقل ولاتقلل اطلاقا من روعة وجمال القـصيـــدة .

ونحن اذا كنا قد بدأنا افتتاحيتنا السابقة بقولنا ان قصائد البردونى من الممكن ان تثير حو لها العديد من قضايا الشعر العربى المعاصر ، فاننا من خلال دراستنا ومعايشتنـــا لقصيدة « وردة من دم المتنبى » نستطيع ان نقـــول :

١ - ان مشكلة التعبير الشعرى لا تكمن فى شكل القصيدة وهل هى من الشكل التفعيلى او حتى شكل الموشح او الدوبيت او حتى الزجل بقدر ما تكمن هذه المشكلة فى الشاعـــر نفسه ومدى عطاءاته فى اى شكل من الاشكال ، ولقد لاحظنا ان البردونى وهو يستخدم الشكل العمودى او التقليدى و هنا مصطلح التقليدى ليـــس انتقاصا للشكل العمودى ولكنه اصطلاح نقصد من وراثه هذا الشكل المتعارف عليه ، المقننة قواعده ، المفهومـــة اصوله ولعبته ، والذى اصبح جاهزا للاستخدا م ، وان اى خروج عليه سيحيلنا الى شكل جديد يحتاج الى نوع مـــن التقعيد الشكلى ونوع من التمهل حتى نحكم عليه شأنـــه

فى ذلك شأن الشعر التفعيلى الآن .. نعود فنقول ان ...
البردونى وهو يستخدم هذا الشكل استطاع ان يقول كل ماعنده
واستطاع ان يبتكر صورا جديدة ومعانى طريفة فى هذا الشكل
الجاهز ..

٢ - ان اصطلاح الصورة الشعرية ليس مقصورا فى استخدامه
على الشعر الجديد فكل شعر جيد اعتقد انه يحمل كما
من الصور الشعرية المنتزعة من بيئة القصيدة نفسها لتعطينا
بعدا جديدا وتضفى على القصيدة قدرا من الحركية
المطلوبة وهذا مالاحظناه على قصيدة ( وردة من دم المتنبى ) .

٣ - اما قضية اللغة الشعرية فنحن نتفق على ان اللغة
هى اللغة فى الشعر او فى القصة او فى الحوار الفنى ولكن
يبقى لهذه اللغة فى الشعر حساسيتها الخاصة وتعاملها
الخاص.

وقد لاحظنا ان البردونى فى معظم قصائده يكاد يستخدم
لغة شعرية خاصة به يتعامل معها بكل حساسية وبكل
جرأة أيضا ، لذا فان قصائده لها سمات لغوية معينة من
خلال هذه الحساسية وهذه الجرأة فى اطار هذا الشكل
الذى يستخدمه .

٤ - وبالنسبة لقضية التلقى الشعرى .. فاذا كانت بعض
قصائد الشعر المعاصر ( التفعيلى على وجه الخصوص)
تنعت بانها غامضة ومبهمة والرؤية فيها غير واضحة
وان الرمز الذى يحاول ان يستخدمه الشاعر يتحول على
يديه الى شئ لايفهمه الا هو وانه لكى تفهم بعض
الاعمال المعاصرة يلزم الامر ان تجلس مع الشاعر نفسه
وتحاوره وتستخلص منه ما يود ان يقوله فى عمله
الشعرى .. فان مثل هذه القصيدة لا تحتاج الى هذا كله ،
ويكفى ان يقرأها المتلقى العادى مرة او مرتين

ليستمتع بها ويتعامل معها ويفسر مغزاها ويفهم معناهـــا.

يا ابنة الليل كيف جئت وعندى... من ضوارى الزمان مليون
دهما
الليالى كما علمت شكول ... لم تزدنى بها المرارات علما
آه يا ابن الحسين .... ماذا ترجّى هل نثير النقود يرتد
نظمـــا؟؟.

## بقايا وجود ... ومعاناه

### والشكل الضائع عند الشفعاء

هناك نوع من التعبير الادبى يقع بين منطقة الشعر ومنطقة النثر . فلا هو يعتمد على وحدة الايقاع او التنغيم الموسيقى - وانما له خصائص الشعر الاخرى مثل الايحاء او التلميح والتكثيف والتركيز والاقتصاد فى استخدام الكلمات - ولا هو بالنثر الفنى المعروفة اشكاله مثل القصة - الرواية - المسرحية - المقال — وحديثا السيناريو والحوار ... الخ.

هذا التعبير الادبى اطلق عليه البعض اسم ، الشعر المنثور. ...
والبعض الاخر اطلق عليه اسم قصيدة النثر .. ولكن تعجبنى جدا تسمية مجلة الفكر التونسية لما تنشره من هذا النوع الادبى وتطلق عليه اسم " ابداع " تمييزا له عن الشعر والقصة والمقال ولكن هذه التسمية " ابداع " مغرية جدا ومطاطة . ولا ابالغ ان قلت مبهمة وغامضة ايضا،ذلك ان كل عمل فنى أونقدى ما هو الا ابداع من جانب صاحبه ، لذا وان كنت قد اعجبت بهذه التسمية التى تطلقها مجلة الفكر حتى يفرقوا بين ما هو شعر وما هو غير شعر الا ان الكلمة تظل مبهمة وتحتاج الى نوع من الايضاح والتحديد معا .

ايضا لانستطيع ان نطلق على هذا النوع من التعبير الادبى اسم قصيدة النثر بمفهومها عند ادونيس والماغوط وزملائهما ذلك ان هذه الكوكبة من المبدعين جعلت لهذه القصيدة مجموعة من الخصائص التى ربما نختلف حولها او نتفق او نعترف بأنه ليس هناك نهائيا ما يسمى بقصيدة النثر فاما ان يكون هناك شعرا له موسيقاه وايقاعاته الواضحة اولا يكون.. واما نعترف بوجودها كشكل جديد للابداعات الادبية وليس امتدادا لقصيدة الشعر الحر ، لان فى ابسط مفهوم و فى ابسط ادراك لواقع

حياتنا الثقافية والادبية لانستطيع ان نقبل ان يكون النثـر امتدادا للشعر . وان تكون قصيدة النثر امتدادا لقصيدة الشعر الحر لان هذا - فى رأيي ضد طبيعة الاشياء وضد التطورالمنطقى للفنون والآداب بصفة عامــة .

ومن خلال هذا التعبير الادبى الذى يقع بين منطقة الشعـر ومنطقة النثر يطل علينا الاديب محمد المنصور الشقحاء بكتابيـه معاناة وبقايا وجـود.

ولابد لى ان أعترف بداية ان الادوات النقدية التـى تجعلنى ادخل على هذين العملين مفقودة- حتى الآن - بالنسبـة لى ربما لان الاديب قد تحرر نهائيا من كل قيد أدبى واطلـق لنفسه حرية الكتابة وحرية التعبير وحرية التجوال داخـل تجاربه وخارجها دون التزامه - بالطبع - بموسيقى من نـوع معين او بايقاع ما أو بتفعيلة او بحر فيما يكتبه ، هـذا اذا حاولنا ان نرد - او نقرب - منطقة ابداعه الى عالم الشعر اما لو حاولنا ان نأخذ ما كتبه الشقحاء ونقترب به من عالم القصة فاننا سنجد ايضا ان الحبال مقطوعة تماما بين هذه المنطقة وهذا العالم القصصـى.

اذن فان الشئ الذى يحيرنى حقيقة هو استخدام الادوات ، النقدية وتطبيقها على ماكتبه الشقحاء ، الا اننى فى نفـس الوقت أو من بشئ فى عالم الابداعات الادبية والفنية والنقديـة على وجه الاطلاق . هذا الشئ هو ان كل عمل أدبى او فنى تنبـع قوانينه وقواعده وروافده من داخله وليس من خارجه وبالتالـى فعلينا ان نبحث عن الشئ الموجود داخل هذه الابداعات وان ،،، نبتعد تماما عن البحث عن الشئ الغائب أو الذى ليس موجـودا بداخلهـــا .

فى بقايا وجود ، سنجد ٢٧ مقطوعة ادبية وفى معاناة سنلاحظ ارتفاع النسبة بحيث تصل الى ٤٨ مقطوعة وكلها تتصف بالقصر ، اللهم الا بعض المقطوعات القليلة التى تطول بعض الشئ عن زميلاتها .

يقول الشقحاء فى " برتقال الدم " ص ٥٥ وهي من اجمل مقطوعات " بقايا وجود "، حيث ابتعد فيها الكاتب عن الذاتية المفرطة واقترب من الموضوعية .

برتقال الدم / والارض الضائعة / ينابيع دمع / لطفلة تائهة .
أي شئ فيه ... ؟

غير احساسيس الم / و دموع شيخ براه السقم / برتقال الدم / يابنا العالى / ماذا حكت الريح هنك / ماذا لنا بقى / وكيف اصبح لونك / الا زال .... اخضر ..؟/وكرمتنا ابعد تحضنك../ ولاية الدم / يابرتقال الدم ... / عشرون عاما ../ وها هى عشرون .. / وبعد باقى سنون الهم ../ انى انتظر ../ اوان عودتى / كى ابحث عن اخوتى.../ تربة اجدادى وجيرتى.../ ابحث عن شباك متداع.../ كان يو ما يشرب ادمعى....../.. مصدر صبابتى وتلوعى / يابرتقال الدم ..../ وبعد يارفاق الطريق .../الم تحن عودة الغريب.........

هنا نلاحظ ان التعبير اقرب ما يكون الى الشعر ، ولوحاول الشقحاء اقامة الوزن او الاعتماد على ايقاع معين لجاءت مقطوعته قصيدة معبرة سهلة التركيب واضحة المعالم جميلة المفهوم،بسيطة اللغة . وهنا نلاحظ تعاطفا مع القضية العربية الفلسطينيةوهذا يتضح اول ما يتضح فى العنوان ، برتقال الدم

لذا .. فربما نحس بان هناك اصداء لشعراء المقاومة فى هذه المقطوعة ، حتى ان القاموس اللغوى فى برتقال الدم جاءت به الكلمات ( برتقال - الارض الضائعة - بابنا العالى - كرمة - عودتى - ابحث عن اخوتى ...) ومن الملاحظ ايضا ان الشقحاء حاول ان يكون هناك نوع من التقفية ( او السجع ) فى بعض نهايات الاسطر مثل ( الم - السقم - الدم ) او ( الدم - الهم ) او ( عودتى- اخوتى - جيرتى ) او ( ادمعى - تلوعى ).

ايضا كان هناك ذلك الترابط القوى فى الموضوع فالاسطر كلها تفضى الى بعضها والكلمات تؤدى الى الكلمات مما يخلق هذا التماسك الذى نلاحظه فى قصائد الشعر الجيدة ، واكرر لو حاول الشقحاء الاعتماد على ايقاع معين فى هذه المقطوعة لكان لها امر او شأن اخر.

ايضا من الملاحظ على أغلب هذه المقطوعات هو هذه الجرأة فى التعامل مع اللغة او فى استخدام بعض المفردات التى نتعامل بها فى حياتنا اليومية مثل ( قطعة خبز - ماء زيتون - عصارة طماطم - الخيار)- مقطوعة ماذا تقول يامطر ص ٧ - وهذه الجرأة تذكرنا بما نادت به مدرسة الشعر الحر فى اول اطلالة علينا من ضرورة استخدام لغة الحياة العادية او اليومية حتى يكون هناك الصدق الفنى و الواقعى فى العمل الشعرى . وقد حاول صلاح عبد الصبور فى بداية اعماله ان يقوم بتطبيق هذا المفهوم فكتب يقول فى قصيدة "الحزن " ديوان الناس فى بلادى.

وغمست فى ماء القناعة خبز ايامى الكفاف .
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش .../فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى .../ ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق.

لذا فاننا نرى الشقحاء يحاول استخدام لغة الحيـــــــاة العادية او اليومية فى اطارها العربى وليس الشعبى ، فى هـــذه المقطوعات التى يقدمها لنا ، هذا بالاضافة الى استخدامـــــــه لقاموس او للمفردات الرومانسية التى تذكرنا بشعراء مدرســـــة ابو للو ، وذلك عندما يناجى حبيبته وينتظر عودتها . ومـــــن ذلك يقول فى مقطوعته . غدا تعودين ص ١٣.

ويطلُ من الاعماق نــــــداء ،/ يطل زارعا فى امسياتـــــى ضيـــــاء ... / يقـــول لـــــى
غـــدا تعـــــــــوديـــــــــن.

و فى جانحيك لهفـــــة لقـــــــاء ..../ يقول لــــــــــــــى:
ياذات الصوت الجميـــل ../ عدى لى فى مجلسك مكانــــــــا
رحيبـــــا.../ وحفـــل عطـــاء.
كان ذلك فى يوم باسم .../ امتلأت فيه شوارع مدينتنا بالزهــــور و الاحــــــلام......

ان الشقحاء يحاول ان يستفيد من التيارات الادبيـــــــة المعاصرة . ويحاول ان يوظف ، هذه الاستفادة فى مقطوعاته التى يقدمها لنا ، لذا فاننا نرجع هذا الاختلاط فى الاصوات مـــــن الرومانسية والواقعية وقاموس المقاومة واحيانا النزارية الـى هذه المحاولات الشقحائية ان صحت التسميــــــة.

واذا كانت المقطوعات السابقة كانت تقترب ـ فــــــى اغلبها ـ من عالم الشعر ، فان مقطوعة ، العالم الصغير ص ٣٧ من معاناة تكاد تقترب فى مفهومها من عالم القصة القصيـــرة يقول الشقحاء فى مطلعها : مَدَّيده مسلمــــا... اخذ يغمرنـــــى بحديث الذكريات .... كان يقلب الجريدة يبحث عن خبر جديــــــد يسأل بين لحظـــة واخـــــرى......

عن مــــــاض عتيــــــــــد .....؟

غير أن في هذه المقطوعة بعض السطور القليلة التي تنقلنــــا فجأة الى عالم الشعر – مع التأكيد على عدم وجود الايقاع — مما يجعلك تصاب بنوع من الدهشة والارتجاف:

حبيبتي .... كان ذلك منذ مليــون عـــام.

ويقبل صوتي ... بعد مليـون عـــام

كما ان نهاية هذه المقطوعة لم تكن من النهايات المتوقعة في عالم القصة القصيرة ، لانها تجعلك تطرح اكثر من تساؤل ...، وتترك امامك اكثر من علامة استفهام ، وتجعلك تعود مــــرة اخرى الى قراءة المقطوعة من اولها ربما تكتشف شيئا كـان قد فاتك او مررت عليه مرورا سريعا مما ادى الى هذا الانبهام عندك ولكنك ستكتشف ان الكاتب قد تعمد ان ينهي مقطوعتــــه عند هذا الحد الذي هو اقرب الى رحم الشعر منه الى رحـــم القصة القصيرة ليتركك في حالة اقرب ما تكون الى الحالة التـــي تترك القصيدة متلقيها عليهـــا.

لذا فان مقطوعة ، العالم الصغير، تقف متميزة وســـط الثماني والاربعين مقطوعة التي احتواها كتاب معاناة..... كما تأتي مقطوعة ، الى معلمة ص٥٢ ، من المقطوعات القريبة جدا من عالم الشعر بتعبيراتها وتركيباتها ....

احبـــك رغـــم ما فـي الكــون مــن تحــد

احبــــــك .... رغم ما في نفسك من عنــاد...من مكابره

مــن اهمــال ... وتجــــاور

احبــــك .....

وكل شئ يردد معـــي حتى تـلميذات فصلك يافاتنتـــي

هم صدى كلماتي ... التي اقسمــت

الرياح علـــى ايصــالهــا.

اسمـــــــاعـــــــك...
رغـــم كـــل شـــئ '

رغـــم كـــل شـــئ ؟

ولنتوقف قليلا عند هذا التعبير الجميل الموحى . حتـــى تلميذات فصلك ياغادتى ... هم صدى كلماتى . هذا التعبيـــر الذى افسدته السطور ، التى اقسمت الرياح ايصالها اسماعـــك التى كانت زائدة على المعنى ان الكاتب قد تسرع فى انهـــاء المقطوعة رغم رحابة الموضوع الذى يكتب فيه ورغم ان هنـــاك مايمكن التقاطه من عالم المدر سة والمعلمة . فبالاضافة الى تلميذات الفصل اللواتى تحولن الى صدى كلمات كان من الممكن اضافة ابعاد جديدة عن طريق استخدام اشياء مماثلة موجـــودة فى العالم المدرسى عند هذه المعلمـــة.

ولان الشقحاء حاول ان يقف فى كتابيه فوق هذه المنطقة بين الشعر والنثر فقد جاءت بعض مقطوعاته خالية تماما من روح الشعر بسبب دخول بعض التعبيرات النثرية المباشرة مثل ( ليس فى نظرى فقط - ومع ذلك وقف قليلا . لااحد يعرف ما انا فيـــه وما هو الشئ الذى افقدنى صوابى ... الـخ ).
فأين هذه التعبيرات من ( تلميذات فصلك يا غادتى هم صــــدى كلماتـــى ).

ولكن فى النهاية نستطيع ان نؤكد على ان تجربة الشقحاء فىكتابيه هذين كانت تجربه انسانية فى المقام الاول.ولم يتطاول الكاتب على الاشكال الادبية المعروفة ويدعى ان مايكتبـــه هو الشعر او القصة القصيرة ولكنه عرف تماما ان ما يكتبه وقع بين هاتين المنطقتين .. فسلم بذلك من عصا النقد القاســـية وكان بذلك صادقا مع نفسة ومع تجربته الانسانية التى عدمهـــا

لنا ، مخلصا لها ، والدليل انه عمل على اخراج خلاصتها التـــى
جاءت في شكل هذه المقطوعات في كتابين . معاناة - بقايـــا
وجود ، لذا يظل احترامنا وتقديرنا للشفحاء ولكتـــابيه لانـــه
كان واعيا بوجوده وبما جاء في كتابيه ولم يكن مدعيـــا .

ثلاثة شعراء من سوريا وتونس والمغرب

مصطفى النجار - الصادق شرف - محمد علي الرباوي

منذ سبع سنوات وبالتحديد سنة ١٩٧٧ كانت هناك محاولة معبرة لتقريب واقع الاصدار الشعرى العربى قام بها شاعران، احدهما من سوريا وهو الشاعر مصطفى النجار والآخر من المغرب وهو الشاعر محمد على الرباوى وذلك باصدار المجموعة الشعرية المشتركة " الطائران والحلم الابيض " وقد كانت العبارة الجميلة الطبعة الاولى تصدر معا فى سوريا والمغرب " تتصدر اولى صفحات هذه المجموعة لتعبر عن هذا الشوق العربى فى تحقيق الوحدة العربية الشاملة التى مازال الشعب العربى يحلم بها كما ان كلمة " محمد على الرباوى " على ظهر الغلاف الاخير جاءت، لتكشف من هذا الشوق حيث يقول " كتب الجغرافيا تقول : بين وجده ( وهى بلد الشاعر فى المغرب ) وحلب اميال واميال ،كتب الشعر تقول بين وجده وحلب جدول" .

اما كلمة مصطفى النجار على نفس الغلاف فقد جاءت حاملة الشكوى الدائمة من تجاهل الحركة النقدية لمثل هذه الاصدارات ،يقول مصطفى النجار " ماذا اضيف على كلمة اخى الشاعر الرباوى وهو يصور - بالمقارنة - البعد الحضارى للشعر عامة ولهذه المجموعة المشتركة بخاصة لاشئ غير ثمة امنية بايجاد لغة نقدية موضوعية متساوية مع كفة الاصالة والمعاصرة فى شعر الطليعة المنقذة على جميع مستويات النقد المحترف والاعلام الثقافى وقراء العربية ، فى وقت اضحى النقد كما اضحى الشعر لعبة خاسرة" .

ولم ادر هل اصدر الشاعران مجموعات مشتركة بعد ذلك ام

انهما اكتفيا بالطائرين والحلم الابيض.وعلى الرغم من صغر حجم وعدد صفحات المجموعة المشتركة حيث وقعت فى ٤٨ صفحة مقاس ١٦x١٢ سم الا ان عدد القصائد التى ابدعها الشاعران كانت سبع عشرة قصيدة ، تسع قصائد لمصطفى النجار وثمانى قصائد لمحمد على الرباوى.

و يقدم مصطفى النجار لنا نفسه فيقول انه من مواليد العاشر من آذار لعام ١٩٤٣ فى حى شعبى من أحياء حلب فى سورية ،صدر له حتى تاريخ طباعة هذه المجموعة : شحارير بيضاء ( قصائد نثرية )، الخروج من كهف الرماد ( شعر مشترك) من سرق القمر ( شعر ) - كما انه كانت لديه مجموعتان مخطوطتان حتى ذلك التاريخ (١٩٧٧) ، ماذا يقول القبس الاخضر ؟ (شعر) - البطة والحصان والعصفور ( قصص اطفال).

يقدم لنا مصطفى النجار تسع قصائد تنتمى الى ستة بحور شعرية ( الرجز - البسيط - المتقارب - الرمل - المتدارك الكامل ). اجاد عزفها على الشكلين المعروفين للشعر العربى المعاصر العمودى والتفعيلى مما يدلنا على تمكن النجار من ادواته الشعرية حيث نعيش مع قصيدتين من الشكل العمودى هما شموخ البراءة ( من البسيط) وبطاقة الى حب دائم ( من المتدارك) وسبع قصائد من الشكل التفعيلى ( او الحر).

ولكن تستوقفنى ملاحظة شكلية من قصيدة شموخ "البراءة".. التى هى من البسيط الذى يقال عنه ان تفعيلته الثالثة ( فى كلا الشطرين) وهى ( مستفعلن) لاتأتى الا كاملة - اى بدون ان يدخل عليها الخبن او الطى - ولكن الذى حدث عند مصطفى النجار انه أدخل الطى ( حذف الرابع الساكن ) على التفعيلة الثالثة فى الشطر الاول فى البيت الثانى بالاضافة الى استخدام (فاعلن) الكاملة فى العروضة والضرب .

ياحلــــوتـــي طـاشرا جئـت أبيّ الوتــــر

ياحلوتي / مستفعلن - طاشرا/ فاعلن جئت أبي / مستعلن - -
يالوتر / فاعلن .

أيضا من الملاحظات العامة على هذه القصيدة تأثر الشاعربالعالم الشعرى عند نزار قباني ، ذلك اننا نجد النجار يقــول:

فالنبع لاينتهي ياعطره المفتفـــح
ياحلوتي غلغلي في اعمق الاضلـــع
لا لم ترىْ عالمي ؟ لم تفهمي واقعي
هذا أنا رافض كل ادعاء الدعـــي

ولكن ما يشفع للشاعر هنا ان هذه القصيدة كتبت عام ١٩٧٣ ،اى منذ حوالى عشر سنوات واعتقد انه من خلال قراءاتي لقصائده الأخيرة التى ينشرها ببعض المجلات والجرائد العربية ، استطيع ان اقول انه تخلص من هذه القبضة النزارية التى اصبحت تترك بصماتها علـــى كل شاعر مبتـــدئ.

ايضا من الملاحظات الشكلية على قصيدة (الكلمة الاخيرة لأسير ) والتى كتبها الشاعر عام ١٩٦٩ ان الشاعر يحاول كتابتها من الشعر المرسل وهذه فرصة طيبة لمحاولة التعريف العملى بالشعـــر المرسل الذى كان يكتب منه الشاعر المصرى عبد الرحمن شكـــرى صاحب العقاد فى مدرسة الديوان ... فى هذه القصيدة يعتمـــد الشاعر على تكرار تفعيلة بحر الرمل فاعلاتن الكاملـــة اوالمخبونة

أدخلونـــي القـــوقعـــة
هـــا ... دخلـــــت

(تمتم ) شيئا ضميري
ربما كان يسب
ربما كان يغني
أقعدوني ... قيدوني

اننا في هذه الابيات السابقة سنلاحظ تكرار تفعيلتين من الرمل في كل سطر شعري على حدة دون التزام الشاعر بقافية من نوع معين ، وعلى هذا فان عدد التفعيلات يكون متساويا في كل سطر شعري ، ولكن مع ملاحظة عدم الالتزام بوجود قافية معينة في نهاية كل سطر او كل بيت ، وهذا بعكس الشعر الحر ( او التفعيلي ) الذي لم يلتزم فيه الشاعر بتكرار عدد معين من التفعيلات في كل سطر شعري مع احتفاظه او عدم احتفاظه - حسب رغبته وحسب ما يمليه عليه الموقف الشعري - بنوع معين من القافية .

ولعلنا قد لاحظنا - في السطر الثالث - وجود خروج على التفعيلة ( فاعلاتن) حيث اتى الشاعر بالتفعيلة مستعلن(تمتم شي) وهذا خروج يحاسب عليه الشاعر لانه سيعتبر كسرا في الوزن.

واقول ان الشاعر ( حاول) ان يكتب القصيدة من الشعر المرسل وكلمة ( حاول) اعني بها انه لم يوفق في ان يجعلها كاملة من هذا النوع من الشعر لاننا نلاحظ وجود سطرين جاء من ثلاث تفعيلات وليس تفعيلتين كما هو المفروض ان تكون عليه هذه القصيدة التي تنتمي الى الشعر المرسل ، وهذان السطران هما السطر العشرون والسادس والعشرون حيث نلاحظ وجود ثلاث تفعيلات في كل سطر !

وأغني لرفيف القبّرات
و...- سوف تأتي - دون ريب ... دون ريب ؟

وتكرار" دون ريب" فى السطر السادس والعشرين أزاد من عدد التفعيلات واحدة والتى كان من الممكن ان يستغنى عنها الشاعر اما فى السطر العشرين فقد كان الشاعر مضطرا ولم يجد امامه بدا من ادخال التفعيلات الثلاث معا ( واغنى لرفيف القبّرات) — فعلاتن — فعلاتن — فاعلان.

ولكن على الرغم من ان هذه القصيدة كتبت عام١٩٦٩ — أ ى، قبل قصيدة " شموخ البراءة " بأربع سنوات الا اننا لم نحس فيها بأية اصداء نزارية على الاطلاق .. بل انها عالم قائم بذاته ، ذلك العالم من الكلمات والالحان الذى يتغنى به الاسير لأنه يحس ان قضيته هى القضية الرابحة ، وان ايمانه بالقضية العربية هو الأقوى ، وانهم مهما فعلوا فلن تموت فيه القوى ولن تموت فيه الامانى ولن يموت فيه الفدائى .. ان هذه النغمة المتفائلة التى كتبت بها هذه القصيدة بعد هزيمة ١٩٦٧ ، ما أحوجنا اليها الآن .. ورغم ان عددا كبيرا من الشعراء كان يكتب فى هذه الفترة عن الضياع والهزيمة وانكسار الروح العربية اثر النكسة ، الا ان مصطفى النجار لم يستسلم لهذه النغمة الحزينة الرتيبة الفاقدة للروح والامل ، بل نراه يكتب على لسان الفدائى او الاسير الذى كان يعذب ويضرب ويهان هذه القصيدة المشعة بالأمل والثقة فى المستقبل:

أدخلونى كى اموت
ان اعيش الفاجعة
سوف تأتى دون ريب ، دون ريب ؟؟
سوف تأتى بالأمانى
سوف تأتى بالأغانى
سوف تأتى الواقعة !

لقد كان الشاعر ذكيا فى استخدام اسلوب التأخير فى هذا الجزء الاخير عندما قال سوف تأتى ... ولم يجعلنا نعرف من هى التى سوف تأتى الامع نهاية القصيدة ليفا جئنا بحديثه عن الواقعة او الحرب الفاصلة ، انه بهذا الاسلوب يجعلنا نتشوق لمعرفة من هى التى يتحدث عنها الشاعر ، وفى نفس الوقت يجعلنا عندما نعرف من هى التى كان يتحدث عنها ، يجعلنا نعود لقراءة هذا المقطع مرة اخرى لنعرف او لتزيد معرفتنا بالشئ الذى سوف تأتى به هذه الواقعة ، وذلك الشئ الذى سوف يأتى معها وهو الامانى والاغانى.

أيضا من الاشياء التى تحسب للشاعر مصطفى النجار فى هذه المجموعة وفى هذا التوقيت هو عودته للتراث العربى يأخذ منه رموزه ويستعير منه رؤاه الشعرية ففى حوالى سنة ١٩٧٠ عندما كان عدد كبير من شعرائنا غارقين فى الكتابة عن سيزيف وبرمثيوس وتنتالوس وبينلوب ، واستعارة الرموز،،،، والاساطير الغربية او اليونانية ، نجد ان مصطفى النجار يكتب قصيدته "ابحث عن قيس اخر" يستعير فيها قصة "ليلى والمجنون" لالكى يقدمها كما هى او كما عرفناها تاريخيا كما فعل بعض شعراء الاربعينيات والثلاثينيات ، ولكن لكى يرفض بها قصة هذا المجنون الذى اضاع نفسه وجُنّ فى سبيل امرأة وقضى عليه الحزن ان مصطفى النجار هنا يرفض قيس على هذه الطريقة ويضع له حلا آخر يتمثل فى قوله فى نهاية القصيدة:

ياقيس وياقيس المجنون
الركبان وسيارات السفر الحضرى
بجع الأيام القادمة
تاريخ الافراح النبوى
ترجوك وترجو منك الاجهاز على الاحزان

ترجوك وترجو منك المحو وتحرير الانسان

كما انه يقول له فى موضع آخر من القصيدة :

ياقيس المجنون تحرر
مازلت شبابا ريانا حنطيا
ليلى ان كانت تسأل عنك
لاتسأل الا عن موتك

ان مصطفى النجار يجسد لنا فى هذه القصيدة احتياج الأمة العربية لشبابها لكى ينهضوا بها ويدفعوها الى الامام ، انها ليست فى حاجة - فى مثل هذا الوقت من حاضرها - الى مثل هؤلاء المجانين العاطلين الضاربين فى متاهة الصحراء المغيبين الفاقدين القدرة على العمل الحقيقى ، ورغم بساطة القصيدة وقصرها ورغم ان الشاعر لجأ الى الاسلوب المباشر اوالمخاطبة الا انها جاءت بالفعل لتعبر عن احتياج عربى شديد. ويكفى انه كتبها عام ١٩٧٠ فى وقت كان معظم الشعر فيه ذاتيا جدا مما كان يشكل خطورة حقيقته على مسيرة الشعر العربى المعاصر.

أما الشاعر محمد علي الرباوى فهو يقدم لنا فى هذه المجموعة ثمانى قصائد ، وقبل القصائد يقدم نفسه ، فهو من مواليد ١٩٤٩ بتنجداد اقليم قصر السوق جنوب المغرب ، يعيش الآن فى اقليم وجده صدر له حتى تاريخ اصدار " الطائران والحلم الابيض " البريد يصل غدا ( شعر مشترك) . الكهف والظل ( شعر ) - كما كانت لدية مجموعتان مخطوطتان حتى هذا التاريخ اطباق جهنم ( شعر ) - عصافير الصباح ( شعر للأطفال).
القصائد التى يقدمها لنا الرباوى تنتمى الى ثلاثة بحورشعرية هى ( الرجز - الكامل - المتدارك) جاءت كلها من الشعرالتفعيلى

عدا قصيدة واحدة جاءت من الشعر العمودى وهى (مسافر - من مجزوء الرجز).

| | |
|---|---|
| مسافر وناقتى | تبحث عن جرعة ماء |
| لاشئ فى حقيبتى | سوى قصائد الرثاء |
| أمشى يقودنى القمر | الى جزيرة الكروم |
| والقلب اضناه السفر | وملّ رقصات النجوم |

وكما رأينا عند مصطفى النجار ، فان الشاعر يعود للأغتراف من تراثه العربى واستثماره رؤاه الشعرية الجديدة ،فان نفس الشئ نجده عند الرباوى .... بل ان الاغتراف لديه اكثر من النجار ذلك ان الرباوى يستثمر قصة عنترة بن شداد فى قصيدة "حلم فارس من بني عبس" وقصة تعذيب بلال فى قصيدة " أحد أحد " ومقدمة حكايات الف ليلة وليلة فى قصيدة ( انتظار الديك الجديد)

وان كان الحس الوطنى او القومى هو الذى غلب على شعر النجار فان الحس العاطفى هو الذى كان مسيطرا على الرباوى عند عودته الى التراث ، فى قصيدة " حلم فارس من بنى عبس " تكون الرغبة فى التحرر من العبودية عند عنترة لكى يعود لعبلة بعقيق زمزم وبطاقة الهوية .

واذا كان مصطفى النجار قد رفض الضعف والمذلة التى كان عليها المجنون وبالتالى فهو رافض لشخصيته ككل ، فاننا نجد ان شخصية ( عنترة) عند الرباوى مقبولة تماما لانها شخصية فى عمق ذاتها بطولية، فقط تريد التحرر من اسر الرق ،ونحن لانريد ان نعطى القصيدة مدلولا اكثر من هذا ولا نحملها مالاتحتمله كأن نقول ان شخصية عنترة هنا هى شخصية الوطن العربى وان شوق عنتره للخلاص من العبودية هو شوق الانسان العربى حاليا

في التخلص مما يحيط به من مؤامرات وتهديدات وانقسامات الخ .

قد يكون هذا موجودا في القصيدة خاصة وانها كتبت فيما بعد النكسه وقبل اكتوبر ١٩٧٣ ، وبالتحديد كتبت في ١٩٧١/١/١٢ ، ولكن اعتقد ان هذا لم يقصده الشاعر الرباوي لانه من ناحية رسم شخصية عنترة كما هي بالضبط في ملامحه الخارجية التي قرأنا عنها - تاريخيا - ومن ناحية اخرى لم يكن هناك بعد جديد - اوحت لنا به القصيدة في القصة المعروفة لنا عن حياة عنترة العبسي

لانني عبد غليظ الشفتين
لان وجهي اسود مثل سواد لياتين
لان انفي افطس يخجل حتى الابوين
لان شعري مثل قشرة الشجر
قالوا : الدخول ياحبيبتي الى مملكة العشق
الى حدائق الصباح يحتاج الى جواز !
حسبي احب حسنك السامي وحبي لايحد
حسبي عرفت نسمة الله الصمد
يوم سكنت اضلعي الى الأبد

أما قصيدة " احد... احد " فهي ايضا ترسم او تصور لنا عذاب بلال في سبيل اعتناقه دين الاسلام كما عرفناه . وكما شاهدنا ه في المسلسلات الدينية ولم يضف الشاعر في غنائه شيئا او بعدا جديدا وحسبه انه تناول هذه الشخصية الاسلامية المجاهدة .

احد ... احد
احد ... احد

ساظل أرسمها على شفتى لو ان الجسد

ممضه افواه السياط

قل عن كلامى ماتشاء،

قل عن غنائى ما تشاء

انا لن أغير وقع الحان الغناء

أحد .... أحد

ساظل ارسمها على شفتى صباحا او مساء

أحد .... أحد

أحد .... أحد

ولكن تحضرنى الآن قصيدة "الصخرة والسوط" للشاعر التونسى الصادق شرف بديوانه " الحب مع تأجيل التنفيذ" ص ٧٩، وهى من المتدارك قسمها شاعرها الى اربعة اقسام-سوط لايعرف الراحة - اسقاطات المبرد - اتباع بلال فى السجن - آبار الطوفان الاسود، والقصيدة مؤرخه ١٩٧٧/٢/١٠ وهى كما عرفنا من العناوين السابقة تتحدث عن بلال و معاناته وعذاباته التى استطاع الصادق شرف ان يجسدها واستطاع ان ينجح بتفوق فى ذلك اكثر من الرباوى ، ذلك ان الرباوى تناول شخصية بلال من الخارج لهذا فقد جاءت افكاره وتعبيراته الشعرية مسطحة اما الصادق شرف فقد غاص داخل نفسية بلال ذلك الرمز الحى الحى على مدى الازمان ، يقول الصادق شرف:

مازال الجلادون وقوفا خلف الموت

مازال بلال بين الصخرة والسوط .. جماهيرى الصوت

والصخرة مازالت تجثم .. تجثم فى صدر بلال

ياصدر بلال سافر بين الصخرة والسوط ولاتنتظر الاجيال

هنا نرى بلالا بين الصخرة والسوط والصخرة مازالت تجثم فى صدر بلال والمدهش هنا ان الصخرة تجثم ( فى) الصدر وليس

(فوق) الصدر ، فكأن الصخرة دخلت ( في ) صدر بلال ، لـــذا فان الشاعر يدعو صدر بلال الى السفر تاركا الصخرة والسوط اللذين يتعذب بهما ، والجديد هنا ان الشاعر لايندد بالصخرة والسوط وهما رمز لأدوات التعذيب المختلفة ، لايندد بمـــــن يستعملهما في التعذيب ولا حتى يتشبب ويبكى على بلال الذى هو رمز لكل بطل وكل مستمسك بعقيدته فى كل زمـــان ومكان ، ولكنه يدعو بلالا وامثاله الى الصمود - ولكـــن بطريق غير مباشر - فالصخرة من ثقلها حفرت الصدر وباتـــت فيه او بداخله ، وعلى الرغم من هذا يدعو الشاعر الصدر نفسه الى اعمال الحيلة حتى يتخلص من هذه الصخرة ومن هذا السوط.

ولعلنا نلاحظ هنا تلك اللقطة الذكية ، فبلال يُضـــرب بالسوط على صدره ولـــيس على ظهره كما هو مألوف لنا .... واعتقد ان الضرب بالسياط على الصدر ابشع من الضرب علـــى الظهر ( او على الاقل هذا احساس الشخصى )-

ان الجلادين يقفون خلف الموت حتى يمنعوه مـــــن الاقتراب من ذلك الانسان المعذب ، فالموت سيريح هذا الانسان ... ولكن ابدا لن يترك هؤلاء الجلادون الموت حتى يستمتـــع به ذلك المعذب .. وجميل جدا ان يستخدم الصادق فعـــــل "مازال" وكأن الحدث مازال مستمرا أمام اعيننا ويحـــدث فى اللحظة الراهنة ، وكأن القرون التى خلت على تعذيـــب بلال تجمعت فى اللحظة الحاضرة ، تجمعت عن طريق توفيـــق الشاعر فى استخدام الفعل الذى يفيد الاستمرار " مازال" ،، بالاضافة الى استخدامه للفعل المضارع " تجثم" فى قوله :

الصخـــرة مازالـــت تجثـــم

الى جانب تلك المعاناة التي جسدها لنا الشاعر ، فان عودته الى الماضى تمتزج بوعيه بالحاضر واذا كنا فى الجزء السابـــق

قد اقتطعنا المقطع الذى يعبر عن الارتداد الى الماضى فان المقطع التالى ينقل لنا وعى الشاعر بالحاضر:

تخترق الخط الفاصل بين الموج وساق الملاح
تجتاح جدار الاسمنت .. عمود الهاتف .. اسلاك العقم....
وتجتاح العاصفة الموقوفة خلف الاشباح
فالريح اذا هبت فى دوران اللولب زند كفاح
لايعرف رقص الراحة ، كوب الراح ،ولايرتاح
مادام بلال بين الصخرة ... والسوط....
تصطدم الصخرة بالموت....
ينسل من البحر ... المجداف الى الزورق .. والحرف
الى الصوت ..... لن يلعق طعم الصمت.

ان هذا الوعى بالماضى وتفهم الحاضر سيكونان سلاحا للانسان العربى المسلم ، لذا فان النتيجة المنطقية لهذا الوعى وهذا التفهم ان تصطدم الصخرة بالموت.

وعودة الى الطائرين وحلمها الابيض ، وقصائد محمدعلى رباوى لنجده يحلم بغرفة وسط سنابل القمر فى قصيدته " الحلم الابيض " ونجده خائفا من قسوة الزمان:

يخيفنى الغد الرهيب ياعزيزتى - يخفينى كثيرا
تخيفنى عيناه فى غور يهما ارى السعيرا
تخيفنى ظلاله التى تسير فوق اضلعى
لكى تمزق القلب الصغيرا

فى قصيدة " قسوة الزمان".ونجده ايضا مازال متأثرا بالنظرة الرومانسية للعالم من حوله وللاشياء ، تلك النظرة

التى كانت نزاريه الطلعة ونزارية التكنيك ، خاصة فـــــى القصيدتين السابقتين المؤرختين - على التوالى - ١٩٧٢/١٠/٢٥ ١٩٧٢/١٠/٤ - اما فى قصيدتيه الحائط الصينى - ومن مذكـرات فلاح اتعبته القفة - فقد حاول فيهما ان يتخلص من هـــــذه القبضة النزارية ، رغم ان الاولى مكتوبة فى ١٩٧١/٨/٢٩ اى قبل الحلم الابيض وقسوة الزمان ، ولعل فى الاصـــدارات الشعرية التى اصدرها الرباوى بعد ذلك يكون قد نجح نهائيـــا فى التخلص من هذه القبضة الشعرية ، ويجب ان نعترف ان كثيرا من الشعراء الذين ظهروا بعد نزار او معه قد تأثـــروا بأسلوبه الشعرى وقاموسه ايضا بطريقة او بأخرى حتى الذيـن كانوا يهاجمونه " شعرا" ومن بينهم الشاعر السودانـــى سيد احمد الحردلو خاصة فى ديوانـــه .."اغنية الى يافا".

* * * * * * * * * * *

# القسم الأول

## «ب»
## هذه القصائد

لبعض القصائد الشعرية المعاصرة مذاق خاص وطعم مميــــــــز وحضور شعـــرى وهـــاج ، مـــن هـــذه القصـــائد:

- انشودة المطر لبـــدر شاكر السيــاب
- اغنيـــة للشتـاء لصلاح عبد الصبـــور
- عظمَــة لمحجـــوب موســـى
- الطريق الى السيدة لأحمد عبد المعطى حجازى
- مرايـا الزمـــان لمحمد ابراهيم ابـــى سنــه
- بيـــروت لســامـى مهــدى

وسوف نحاول فى الصفحات القادمة ان نضع ايدينـا أونشيــــــر بأصبعنـا الى مكمن حضور هذه القصائد فى الذاكرة الشعرية ( علـى الأقل فى ذاكرتى الشعرية ) وليس معنى ذلك ان هذه القصـــائد المنتقاة هى اقوى ماكتبه الشعراء المعاصرون من قصائد ولكـــن لأسباب قد يتفق او يختلف معى القارئ حولها اخترت هذه القصائد الست لاثارة حضور القصيدة المعاصره فوق خشبة مسرحنا الشعـــرى المعــــاصــــــــر.

وفى البداية تظل قصيدة بدر شاكر السياب "انشودة المطر" محتفظة بحضورها الشعرى الوهّاج ربما بسبب ذلك الاستهلال الجميل الذى استهل به الشاعر قصيدته وعارضه فيه عدد من الشعراء المحدثين وخاصة من الشباب :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
او شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الاضواء كالأقمار فى نهر

ورغم اعتراف البعض ان لبدر شاكر السياب قصائد افضل من ( أنشودة المطر ) كالموس العمياء مثلا ، الا ان انشودة المطر يظل لها هذا الحضور الجميل لدرجة ان اسم بدر شاكر السياب ارتبط بها ارتباطا وثيقا ، فحينما نردد اسم بدر شاكرالسياب تقفز الى ذاكرتنا فورا ( أنشودة المطر ) وهكذا يتحقق اقصى الطموح واقصى درجات الحضور الشعرى لقصيدة ما ، وربما يكون مبعث هذا الحضور - فضلا عن روعة وجمال الاستهلال هو ذلك التكرار فى كل مقطع لكلمة " مطر " وعلى سبيل المثال:

ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر
مطر
مطر
مطر

أو كأن صيادا حزينا يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر
مطر

غير ان البعض يرجع سر اهمية هذه القصيدة (وبالتالى سر حضورها فى تراثنا الشعرى الحديث ) الى انها قصيدة هامسة اوالى تلك التعبيرات الرقيقة التى اتى بها بدر شاكر السياب مثل (ارتعاشة الخريف - رعشة البكاء - اقواس السحاب التى تشرب الغيوم - اسمع النخيل يشرب المطر .... الخ) والتى ربما تكون مستقاه من الآداب الأجنبية ( وهنا نتذكر ان السياب عمل مدرسا للغة الانجليزية بعد تخرجه فى دار المعلمين سنه ١٩٤٨)

كما أن البعض ارجع سر حضور هذه القصيدة الى تلك التجربة الذاتية التى عبر عنها بدر شاكر السياب بفقدان أمه وهو فى السادسة من عمره وقد كان شديد التعلق بها وقد ظلت تجربة فقدان امه عالقة بذهنه الى ان استطاع ان يعبر عنها بصدق وحرارة فى بعض ابيات هذه القصيدة :

كأن طفلا بات يهذى قبل ان ينام
بأن أمه - التى افاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لج فى السؤال
قالوا له : بعد غد تعود

لابد ان تعـــود
وان تهامس الرفاق انها هنـــاك
فى جانب التل تنـــام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر

وفى رأيى فان السياب استطاع ان يخرج بتجربته الذاتيـــة فى هذه القصيدة من الحزن الخاص الى الحزن العام ، ومن هنا كان ســـر تعاطفنا معه ومع القصيدة وبالتالى فقد شكلت هذه القصيدة ذلك الحضـور الشعرى الرائع على مسرح شعرنا العربى المعاصر:

أتعلمين اى حزن يبعث المطـــر

وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟
بلا انتهاء - كالدم المراق ، كالجيـــاع
كالحب ، كالأطفال ، كالموتى - هو المطر
ومقلتاك بى تطيفان مع المطـــر
وعبر امواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحـــار
كأنهـــا تهم بالشـروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار
أصيح بالخليج " ياخليـــج
ياواهب اللؤلؤ ، والمحار والردى!

فيرجـــع الصـــدى
كأنـــه النشيـــج
"ياخليج ياواهب المحار والردى ...."

وبصفة عامة ، فان العوامل السابقة كلها هى السبب فى الحضور القوى لهذه القصيدة ، يضاف اليها ذلك التشكيل الرائع الذى استخدمه بدر شاكر السياب عن وعى وفهم كاملين والذى اعتمد على هذه المراوجة بين الشكل العمودى والشكل المرسل والشكل الحر ، الى جانب استخدامه لتشكيل موسيقى رائع اعتمد فيه على ترديد كلمة مطر ... مطر كايقاع قائم بذاته فى كثير من أجزاء القصيدة ، مع ملاحظة اعطاء هذا الاهتمام بالقافيه و عدم التنكر لها فى كثير من السطور.

## - صلاح عبد الصبور : اغنية للشتاء:

وعلى الرغم من ان السطور

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

لها حضور قوى لأنها غدت مضربا لأمثلة شعرية كثيرة خاصة من الجانب النقدى او للدلالة على الواقعية الشعرية التى سادت ، بها مدرسة الشعر الحر ، الا ان فى تصورى تظل قصيدة ( أغنية للشتاء) لصلاح عبد الصبور من اقوى قصائده حضورا على مسرح الشعر العربى المعاصر ، فالقصيدة تعبر عن تجربة انسان يحس باقتراب الموت أو ينتظر وقوعه ، و من هنا يتفجر بركان الحزن داخل نفس هذا الانسان وتتفجر الكلمات على يد شاعرها ، وتطفح بالأسى و النظرة التشاؤمية ، بل ويستحيل كل شئ امامه الى ذبول وانهيار وموات . ومن مناظن البشر لاينتابه هذا الشعور ، بل اننا فى أصدق لحظات العمر نحس بهذا الاحساس

المتواتر وهذا الشعور الدفاق تجاه الموت :

ينبئنى شتاء هذا العام ان هيكلى مريض
وان أنفاسىَ شوك
وان كل خطوة فى وسطها مغامره
وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا
فى زحمة المدينة المنهمره
اموت لايعرفنى أحد
أموت .... لايبكى أحد
وقد يقال ، بين صحبى ، في مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا وقد عبر
فيمن عبر
يرحمه الله .

بالاضافة الي هذا الاحساس الحاد بالموت الذى يتجسد فى قصيدة صلاح عبد الصبور ، فالقصيدة تعبّر عن ذلك الاحساس بالوحدة فى هذه المدينة الكبيرة ، وكأنها تنقل لنا او تصور لنا هذه القيم الجديدة على المجتمع التى ترسخت فى المدينة ، فلا أحد يعرف أحدا ، ولاأحد يبكى أحدا ، ولاأحد يهمه أحدا ، حتى الصحاب لايتذكرون الصحاب الا تذكرة فجائية ، ولعلنا نلاحظ انه منذ مطلع القصيدة وصلاح عبد الصبور يتكئ على تجسيدهذه الوحدة وهذه المعاناة :

ينبئنى شتاء هذا العام أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثله ... ذات شتاء
ينبئنى هذا المساء .. أننى أموت وحدى
ذات مساء مثله ... ذات مساء
وان أعوامى التى مضت كانت هباء

وانــنــى أقيــم فى العراء

فتكرار كلمة ( وحدى ) يؤكد على معنى ( الوحدة ) ،كما أن السطر الأخير ( واننى أقيم فى العراء ) يجسد هذه الانعزالية التــى ضربت حول الشاعر ، كما أن اختياره لفصل الشتاء ولوقــت المساء كان معبرا وكان معادلا لاحساس الشاعر بأنه يعيش أيــام عمره الأخيرة ، ولكى يجسد الشاعر من هذا الاحساس الحاد بالمـوت يخبرنا أنه حتى الشعر الذى كان يعتقد انه الملاذ الذى سيعصمــه من الشعور بدنو أو اقتراب الموت لم يستجب له .... وهـــو الذى وهبه عمره، فى لحظة .... يسقطه ... لذا فانه وهـــو يعتقد ان هذا الشعر هو شفاؤه يفاجئنا بهذه الصفعة او اللطمة القوية وهى : ان هذا الشعر ما هو الا سُمّه :

ينبئنى شتاء هذا العام ان ما ظننته شفاى كان سمى
وأن هذا الشعر حين هزنى أسقطنــى
ولست أدرى منذكم من السنين قد جرحت
لكننى من يومها ينزف رأسى
الشعر زلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجــت
من أجلها صلبــت
وحين علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجنــى خوفـــا
وحينما ناديتــه ، لم يستجب
عرفت أننى ضيعت ما أضعـــت .

ومن هنا يبقى لهذه القصيدة حضورها القوى لأنها تجربة انسانيــة صادقة كل الصدق وصريحة كل الصراحة ، وبالتالى فهى تقف علـــى خشبة المسرح الشعرى حاضرة بقوة هذا الصدق وبقوة هذه الصراحـــة

الا أننى أراها واقفة الى جانب زميلاتهـــا متشحة بالسواد ومكللة بالدمـــوع.

## - محجوب موســى : عظَمــة :

واذا كان صلاح عبد الصبو ر فى قصيدته السابقـــة يصور لنا تجربة موته - عن طــريق احساسه كشاعر - علـــى النحو الذى رأيناه ، فان محجوب موسى فى قصيدته ( عظَمـــة ) بفتح الظاء ، يصور لنا عظمة هذا الانسان الذى لم يرفـــض أبدا الموت عندما وقعت عينا الشاعر عليه صبيغا فى دمـــه نتيجة حادث اصابه فى طريق عودته الى بيته ، ولكن كل ما كان يهم هذا الانسان - الـــذى يلفظ أنفاسه الأخيرة والذى كـــان فى رضاء تام بما كتب عليه - أن يصل قرطاس الحلوى - الـــذى ابتاعه وهو فى طريق عودته الى بيته - ليدى بنته سعاد وطفله هشـــام ..
القصيدة جاء مضمونها حاملا قصة قصيرة ( موقف ) تصور لنـــا مأساة انسان فقيـــــر:

ماقـال أريد خروجا من تحت العجـلات
مـا قـال أريـد الغوث ولكـن قـال:
يـا أخواني .. أرجو أن تعطوا أولادى هذا القرطاس
فـالبنـت سعـاد
والطفـل هشـــام
طلبـا منـى حلوى من شهر فـات
أولادى ....... ...
مـات

ان دور الشاعر (صاحب القصيدة) فى عمله هذا أنه شاهد علـــى

سر عظمة هذا الانسان الفقير الذى يكمن فى هذه الكلمات التى تلفظ بها وهو يموت ، لذا فانه لن يغيب عن بالنا أبدا .
من هنا تكون بطولة الانسان المعاصر .. فليس شرطا لهذا الانسان لكى يكون عظيما أن:

ينزع ماء البحر
أو .. يحمل فى كفيه جبال الكون
أو .. يجدل حبلا من رمل ليشد وثاق الغول

ولكن تكمن بطولة وعظمة هذا الانسان فى هذا السعى وهذا الكد من أجل الحصول على لقمة العيش من أجل تربية أبنائه وفى نفس الوقت او فى نفس الخط الموازى يرضى هذا الانسان بما كتب الله عليه من قضاء وقدر ، انه لم يكابر ولم يجادل ولم يتطاول ، أنه :

ماراح يقول :
الدنيا فى جفنى هباء مطحون
يفريه البؤس
وقعت عيناى عليه صبغا فى دمه
مشطورا .. فى عينيه رضاء بالمكتوب
لكن .. قد كان يضم الكف على قرطاس

لذا فان الشاعر الشاهد على ما جرى يقول فى نهاية القصيدة :

أبدا لن يغرب عن ذهنى مرّ الأيام
لم ينزح ماء البحر
لم يحمل فى كفيه جبال الكون
لم يحمل الا قرطاسا من أجل البنت سعاد
والطفل هشام

وأعتقد ان سر حضور هذه القصيدة على خشبة المسرح الشعرى المعاصر هو أن صاحبها محجوب موسى يقدم لنا بصفة محايدة تماما شخصية موجودة فى واقعنا اكتسبت صفات البطولة والعظمة والتضحية لأنها كانت تقوم بفعل انسانى عظيم واستشهدت وهى تؤدى هذا الدور .... وأعتقد أن هذه القصيدة من القصائد الانسانية المتفردة فى شعرنا المعاصر اذ لم تخو فى ذاكرتى الشعرية .

## احمد عبد المعطى حجازى : الطريق الى السيدة :

ونظل فى تحديقنا مع القصائد الانسانية المنتصبة شموخا وكبرياء على خشبة المسرح الشعرى المعاصر ، والتى تعبّر اما عن بطولة هذا الانسان او عن ضعفه وخوفه من الموت أو شعوره بضآلته واحساسه بضياعه فى عالم المدينة ، وعندما نتذكر ضياع الانسان وسط عالم المدينة تكون الاضاءة مسلطة ومركزة على قصيدة ( الطريق الى السيدة ) لشاعرها أحمد عبد المعطى حجازى حيث يصور لنا تلك الصدمة التى يتلقاها ذلك الانسان الريفى البسيط عندما يهبط على المدينة لأو ل مرة ، ومن الملفت للنظر فى هذه القصيدة انها اعتمدت على خطين متوازيين من المفارقة بدأهما الشاعر منذ مطلع القصيدة فى (أيمن) ، ثم ( أيسر)

١ - - ياعم
من أين الطريق ؟
أ ين طريق السيدة ؟
- أيمن قليلا ، ثم أيسر
قال .. ولم ينظر الى .

٢ - وتظل المفارقة قائمة فى (بلا رفيق - الى رفاق )فى :

أجر ساقى المجهدة
للسيدة
بلا نقود جائع .. حتى العياء
بلا رفيق
و.. الى رفاق السيدة
أجر ساقى المجهدة

٣ - كما تكون المفارقة بين الجزئين التاليين فى (الآه الحزينة - الفرح ):

بين : وسرت بالليل المدينة
أرقصرق الآه الحزينة

و.. النور حولى فى مرح
قوس قزح
وأحرف مكتوبة من الضياء

٤ - وبين..بلا نقود جائع العياء
و حاشى الجلاء

٥ - وبين..وفارس شد قواما فارعا كالمنتصر
ذراعه ، يرتاح فى ذراع أنثى كالقمر
و أجر ساقى المجهدة
للسيدة
وفى ذراعى سلّة ، فيها ثياب

٦ - وبيـن ..أجر سـاقـى المجهـدة
و النـاس يمضـون سراعـا
لايحفلـــون

٧ - وبيـن ..حتى اذا مَـرَّ التـرام
بيـن الزحـام
لايفـزعـون
و لكننى أخشى الترام
كل غريـب ها هنـا يخشى الترام

٨ - وبين.. وسرت باليل المدينـة
أجـر سـاقـى المجهدة
و.. أقبلت سيارة مجنحة

٩ - و بين..أرقرق الآه الحزينـه
و .. تقل نـاسا يضحكون فى صفـاء

١٠ - وبين قوله عن السيارة : لعلها الآن أمام السيدة
وقوله.. ولم أزل أجر سـاقى المجهدة

١١ - وبين : تقـل نـاسا يضحكـون فى صفـاء
و .. النـاس حولى ساهمـون
لايعرفون بعضهم .. هذا الكئيب
لعله مثلـى غريـب

وعلى الرغم من ان القصيدة كان من الممكن لها ان تنتهى عنـد السطـور:

لعلَّها الآن أمام السيـدة
ولم أزل أجر ساقى المجهدة

وبالتالى - فمن وجهة نظرى- فان الجزء الأخير كان زائـــدا على الحاجة ، بل وساذجا أيضـا:

لو كا ن فى جيبى نقـــود
لا .. لـــن أعـــود
لا لن أعـود ثانيـا بـلا نقـود
ياقاهـــرة

الا أن هذه السذاجة ربما تتفـق مع حال هذا القروى الذى يهبـط على عالم المدينة لأول مرة فى حياتــه.

غير هذا ، يظل لهذه القصيدة حضورهـا القوى لأنهـــا عن طريق هذه المفارقات السينيمائية التى حفلت بها ، وعن طريق تلك التجربـــة الانسانية التى عبر عنها الشاعر استطاعت أن تقف شامخة على خشبة المسرح الشعرى المعاصر.

- محمد ابراهيم أبو سنة : مرايا الزمان:

---

واذا كان هذا القروى الساذج قد هـبط على القاهرة وفوجئ بعالم غير العالم وبناس غير الناس وبمجتمع غير المجتمـــــع فلأنه لم يدرك بعد أن الزمان قد اختلف وأنه خاسر من يقـــف على حاله ولم يتطور مع تطور الزمان . لذا فان قصيدة ( مرايـــا الزمان ) للشا عر محمد ابراهيم أبو سنة تأتى لتفع أيدينــــا شعر يا - على مدى اختلاف الزمان الذى انتهت فيه البراءة ،وأصبح هديل الحمام شيئا غير وارد و غير مطلوب وانتهت فيه أحـــلام الانسان الأول :

الزمـان اختلـــف
فـالبرقّ انتهى واللبيب احترف

لم يعد ينقذ الآن ( من الموت )...
...... أن تلزم المنتصف
لم يعد ينفع الآن أن نعتكف
والخيول التى كان وقع حوافرها
يصنع الحلم ، تسقط فى المنعطف
والحمام الذى كان يهدل ....
فوق غصون الطفولة ....

أصبح لايأتلف
والبلاد التى كنت تهوى منازلها
كل هذى البلاد : رقاب وسيف
طاش بعد العناء الهدف
آن أن تعترف
الزمان اختلف.

بل ان الشاعر يعتقد ان الظلام الذى سوف يطلع أو سوف يأتى سيكون ليس مجرد ظلام بكل ما تحمله كلمة ظلام من ايحاءات وأبعاد ولكنه سيكون غابة من سعار ، كما ان الحدائق التى من المفروض أن تكون مكانا يروّح الانسان فيه عن نفسه ، هذه الحدائق ستكون حدائق سوداء ،لذا فقد كان لابد من تنبيه الانسان المعاصر ان الزمان بالفعل قد اختلف ليستعد لملاقاة التطور الجديد الذى يحدثه اختلاف او تغير الزمان .. ومن هنا تأتى قصيدة ( مرايا الزمان) لأبى سنة حاضرة على المسرح الشعرى المعاصر لأنها تنبّه وتثير .. وعلى الانسان الذى يحدق فى القصائد أن يفهم ما تعنيه ليستعد لمواجهة أحداث العصر ويستعد لممارسة المستحيل:

انني قادم من دموع الحقول

للرفاق الحيارى أقول
مارسوا المستحيل
مارسوا المستحيل

- سامي مهدي : بيروت:

تقف قصيدة بيروت لسامي مهدي على المسرح الشعري بكل ثبات وحضور منذ تموز ١٩٧٦، لتقول لكل القصائد التي كتبت عن بيروت بعد ذلك ... أنا هنا ، وقد عبرت في عشرة سطور فقط عن مأساة بيروت تعبيرا حقيقيا :

اذن هذه هي بيروت ضائعة في الزحام
تحدق في الوجه والوجه
كل الملامح كالحة
والكلام
كثير
ولاشئ الا الكلام
اذن هذه هي بيروت
سيدة كثر المولعون بها ،
فاذا جاءها الطلق
أجهضها قاتل ومضى في سلام.

ان سر الحضور القوي لهذه القصيدة ربما يكمن في أولا: قصرها ثانيا : صدقها ، ثالثا: وضوحها ، رابعا: ان كثيرين كتبوا عن بيروت ولم يستطيعوا أن يصلوا في هذا الكم من السطور وبهذه الكلمات القليلة لأن يضعوا أيديهم على ما تعاني منه بيروت .. على هذا القاتل الذي يجهضها في كل مرة ويمضي في سلام ولا أحد يدري عنه شيئا.

# القسم الثاني
# متابعات شعريّة

• ١ ـ لماذا يقصون ريش مبدعي السبعينات ؟..

ظهرت فى الشهور الاخيرة - بالذات - بعض المقالات وبعض المغالطات التى وقع فيها عدد من نقادنا الذين مافتئوا يهاجمون جيل السبعينيات ، امثال د. عبد الحميد ابراهيم . هو قد تخصص فى مهاجمة قصاص جيل السبعينيات واحمد كمال زكى . ثم أخيرا جلال العشرى . هذا الى جانب بعض المقابلات والحوارات الصحفية - مع بعض (أساتذتنا ...) التى تطرق واحد منهم فقال : اننى لا اعترف بالأدباء الشبان ويقصد بهم أدباء جيل السبعينيات.

ترى هل الغلطة الكبرى التى وقع فيها أدباء السبعينيات انهم لم يفرزوا من بينهم الناقد - او النقاد - الذى يؤصل لحركتهم ويقدمهم التقديم الصحيح واللائق بهم لجمهور المثقفين وللأجيال السابقة عليهم ، فأصبحوا بذلك مثار نقد - غير علمى وغير منهجى - لمن سبقوهم ولمن لايرصد او يفهم او يستوعب تحركاتهم واضافتهم الابداعية؟ ترى هل كانت حركة الرواد ستجح وستصل الى جمهور المثقفين لو لم يواكبها بالنقد زملاؤهم لويس عوض وعز الدين اسماعيل و عبد القادر القط ومحمد مندور وعلى الراعى ورجاء النقاش وأنور المعداوى .. وغيرهم؟

على هذا الجيل ان يفرز نقاده ، وهذا فى رأيى أهم بكثير من محاولات التجريب التى انكفأ عليها بعض المبدعين من هذا الجيل فانقطعت منهم الحركة النقدية واصبحوا محل سخط من نقاد الاجيال السابقة عليهم.

ومن الملاحظات الغريبة ان ما يحدث فى الجامعة ما هو الا مزيد من الانقطاع عن الحركة التى تموج وتزخر بهاحياتنا

الادبية ، وعلى سبيل المثال اننى اعرف عددا من المعيدين او المدرسين المساعدين الذين يعملون فى سلك التدريس بالجامعة وهم يعدون ابحاثهم ورسائلهم عن موضوعات تراثية

استهلكت بحثاودراسة لماذا؟ لان كل شئ جاهز امامهم ، وكل الكتب والمراجع متوفرة لديهم ، وليست لدى هؤلاء مشكلة فى شئ سوى القراءة فى هذه الكتب والمراجع ووضع خطة البحث ، اما النزول الى الساحة الابداعية الجديدة ومحاولة التعرف على اشكالها وملامحها ومحاولة تأصيلها اوالكشف عن جوانبها السلبية والايجابية فهذا شئ غير وارد اطلاقا فى مخيلة هؤلاء الباحثين والدارسين الاكاديميين لان هذا سيتطلب منهم جهدا مضاعفا ومقدرة عالية من الفهم والتركيز ربما لايتمتع كثير منهم بها.

اعود فأقول ان الغلطة التى وقع فيها ادباء السبعينيات هى عدم افرازهم للناقد الذى يمنهج ويؤصل ويكشف ويقدم ويحلل لابداعاتهم ... على الرغم من ان د. عز الدين اسماعيل قد حاول ذلك فى الطبعة الثالثة من كتابه الهام "الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية "١٩٧٨ ولنبدأ نقاشنا وحوارنا ( الهادئ) مع ما ذهب اليه كل من احمد كمال زكى بالعدد (٨٥) من مجلة الفيصل - ابريل ١٩٨٤ وجلال العشرى بجريدة الاهرام ٨٤/٥/١٣ ، وبداية احب ان اشير الى ان فكرة " كلمة " جلال العشرى مأخوذة من مقال احمد كمال زكى .. وبالطبع ليس العكس لأسبقية نشر مقال احمد كمال زكى على " كلمة " العشرى - ولكى أدلل على ذلك سأضرب بعض الامثلة :-

أولا : يقول احمد كمال زكى فى مقاله : ص٥٨" وقد اثبتت بعض الدراسات الحديثة للعروض التقليدى

ان لكل بحر معجما شعريا - مفردات وعبارات - يثبت

اطار سمته او شكله بوجه عام "..

ويقول جلال العشرى وقد اثبتت الدراسات الحديثة -

للعروض التقليدى ان كل بحر من البحور له معجمه الشعرى من

مفردات وعبارات يؤكد ملامحه او شكله.

ثانيا : - يقول احمد كمال زكى " ومما يجب ذكره ان

عز الدين اسماعيل بدا غير متفائل تماما ، وكان قد دأب

منذ سنوات على مهاجمة أصحاب الشعر الجديد - من جيل

السبعينيات فى مصر - متهما اياهم بالفحالة والالغاز حتى جأروا

بالشكوى منه ..

بينما يقول جلال العشرى " وها هو عز الدين اسماعيل صاحب

كتاب " الشعر العربى المعاصر " يتربص منذ سنوات بأصحاب

الشعر الجديد من جيل السبعينيات فى مصر ".

ثالثا :- يتفق الكاتبان ( و اعتقد ان رأى جلال

العشرى فى هذا المجال - ليس من قبيل الصدفة الحسنة )..

على ان معالجة الدراما هى التى ستخلص الشعر الحر مما هو

عليه ، وكأن الغنائية فى هذا الشعر أصبحت سبة.

وليسمح لى القارئ ان اتوقف عند "اولا" بعض الشئ حيث هذه

المقولة التى يتذرع بها الناقدان العشرى وزكى ... واتساءل :

هل فعلا لكل بحر معجمه الشعرى من المفردات والعبارات ، سأضع

بين ايديكم ثلاثة امثلة من بحر شعرى واحد

هو بحر المتدارك - فى قالبه العمودى

لنختبر صحة هذه المقولة :-

المثال الاول هو قصيدة "الحصرى القيروانى"

يا ليل - الصب متى غده أقيام الساعة موعده

رقد السمار وأرقه اسف للبين يردده

المثال الثانى : قصيدة " اختارى" لنزار قبانى :

انى خيرتك ... فاختارى
مابين الموت على صدرى
او فوق دفاتر أشعارى
اختارى الحبّ ... أو للاحب
فجبن ان لاتختارى
لاتوجد منطقة وسطى
مابين الجنة والنارِ

اما المثال الثالث ( وهو ايضا لنزار قبانى)

"القصيدة البحرية":

فى مرفأعينيك الأزرق
أمطار من ضوء مسموع
وشموس دائخة ... وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق

أرأينا كيف تختلف المفردات والعبارات ( بل والتعبيرات الشعرية فى كل قصيدة من هذه القصائد الثلاث التى تنتمى الى بحر شعرى واحد والتى منها اثنتان لشاعر واحد ، مما يسقط المقولة التى يتمسك به الناقدان ؟ .

والآن اوجه دفة حديثى لوجهة اخرى بعد ان دللت على تأثر العشرى بمغالطات احمد كمال زكى :-

١ - يتساءل جلال العشرى : بماذا نفسر رجعة بعض شعراء الريادة الاولى مثل نازك الملائكة ونزار قبانى الى

عمود الشعر التقليدى بعد ان هاجموا اوزان..
الخليل بالذخيرة الحية والعبوات الناسفة ؟.
وايضا يقول احمد كمال زكى لابد من التغيير ..
وطريق التغيير شاق ... غير انه يظل وحده البديل الذى لاغنى
عنه اللهم الا اذا رجع الشعراء كافة ..

كما رجعت نازك الملائكة ـ الى النظام البيتى
المضمون..

ويبدو ان الناقدين لم يقرءا القصائد الاخيرة لنازك ،
الملائكة والتى تنشرها فى مجلة " الشعر المصرية" مثل : الماء
والبارود ـ ويبقى لنا البحر ـ قمر مزدلفة ـ سمفونية
السجاجيد ، وكلها من الشعر الحر ( الذى هو متهم بالانتحار)
كما يبدو ان جلال العشرى لم يقرأ قصائد نزار قبانى الاخيرة
ان نزارا لم يعد الى الشعر التقليدى بل انه فى آخر اعماله
الابداعية لجأ الى ما يسمى بقصيدة النثر ، وهى احدث
الاشكال الشعرية ( كما يدعى منظروها ) التى وصل اليها الشعر
فى بعض البلاد العربية ، ورغم اختلافنا مع مقولة أصحاب هذا
الشكل ( ادونيس والماغوط وانسى الحاج .. ) .
فى ان قصيدة النثر ما هى الا امتداد طبيعى للشعر الحر .....
الا ان لجوء نزار الى هذا الشكل يعنى انه يحاول تجريب
احدث الاشكال الفنية فى شعره ....
وهذا يتنافى تماما مع مقولة جلال العشرى " رجعة بعض شعراء
الريادة الاولى امثال نازك ونزار الى عمود الشعر التقليدى
ويبدو ان العشرى لم يقرأ جيدا هذا الجزء من مقال احمد
كمال زكى " وقصيدة النثر كانت عبثا على شعر التفعيلة وقرر

الماغوط وأدونيس وأنسى الحاج وجبرا ابراهيم ـــ

انها الوريث الشرعى لذلك الشعر ، او المغتصب
لساحة الشعر الى ان تقوم الساعة .. لامشاحة
فى ذلك ولانكوص ، طالما عجز البيتيون والتفعيليون عن
الانطلاق بطاقات اللغة الى مواضع جديدة . ..

وليسأل فى ذلك - للأسف الشديد - نزار قبانى ، فقد عمد
اليها بعد طول رفضلها ، لانه وجد فيها كما يقال امكانات لم
يجدها فى الوزن والقافية".

والقضية التى يجب ان تناقش - فى رأيى - فى هذا المجال
هى : كيف عبر هؤلاء من خلال الشكل التقليدى ( الحرأو حتى
قصيدة النثر - جدلا -) كما ان القضية التى ينبغى النظر
اليها هى هل بعودة هؤلاء ، اذا كانوا قد عادوا حقا الى
العمودى قد اضافوا شيئا الى رصيدهم والى رصيد الشعر العربى
المعاصر بصفة عامة؟.

٢ - يتفق الناقدان على ان عز الدين اسماعيل يتربص منذ
سنوات بأصحاب الشعر الجديد من جيل السبعينيات ، ويطيب
لى فى هذا الصدد ان احيل القارئ الى كتاب د. عز الدين
اسماعيل نفسه " الشعر العربى المعاصر فى طبعته الثالثة
عام ١٩٧٨ الصفحات ( ٤١٩ - ٤٥٥ ) ، وليسمح لى استاذنا
د . عز الدين اسماعيل ان اقتطف بعض فقراته من هذا
الكتاب لنرى كيف كانت آراؤه فى هذا الشعر وفى شعراء،
السبعينيات ( المهاجَمين ) بفتح الجيم :
أ - لم يحدث فى تاريخ الشعر العربى كله ان امتزج المعنى
بالاداء الشعرى فى القصيدة بقدر ما تحقق فى قصيدة السبعينيات
ص ٤٢١.
ب - يمكن أن يقال بحق ان جيل السبعينيات قد أثرى

الشعر واللغة ثراء مكثفا لم يعرفاه من قبل فى اى عقد من الزمان او فى اى جيل ص ٤٤٦ .

جـ - كما يخلص د . عز الديـن اسماعيل فى كتابه الى ان شعراء السبعينيات استفادوا من تكنيك المسرح والسنيما والفن التشكيلى ، وهذا فى حد ذاته اثراء لم يعرفه الشعر من قبـــــــل.

د - يقول د. عز الدين اسمـاعيل فى تقديمه لنماذج من شعر السبعينيات " لن اقف هنا عند نماذج من شعر الرواد القدامى الذين استهواهم هذا الشكل فالاصوات الجديدة لها ايضا حقها فى البروز على خريطة الشعر المعاصر "ص ٤٣

واعتقد انه من خلال هذه الشواهد السابقة نستطيع ان نستدل على ان د. عز الدين اسماعيل لم يتربص منذ سنوات باصحاب الجديد من جيل السبعينيات كما ذهب الى ذلك كل من الناقدين وليت الناقدين قد حاولا ان يقدما شيئا جديدا كما فعل د. عز الدين اسماعيل بدلا من هذا الهجوم والتجريح واطلاق الاحكام القاتلة - وغير المصيبة فى نفس الوقت - على شعراء هذا الجيـــــل.

٣ - يكرر جلال العشرى مقولة احمد زكى " بان الردئ وحده هو الذى يميز الشعر الحر منذ استولى السبعينيون على ارضه بلا منازع فهل " قرآ كلاهما الشعر الحر الذى كتب خلال السبعينيات ليصدرا هذه الاحكام القاطعة ؟ غير اننى قول ما دام منهجهما هو الرفض لهذا الشعر ولشعرائه فى السبعينيات فكيف يتسنى لهما قراءةومتابعة هذا الجيل من الشعراء ؟ وأعتقد ان وجود هذين الناقدين

فى حياتنا الأدبية يفرض عليهما ( كناقدين ) - متابعة هؤلاء الشعراء فى كتاباتهم وان يحاولا ان يفرّقا بين اصوات الادعاء واصوات الاصالة ( على حد تعبيرد. عز الدين اسماعيل كما يجب عليهما ان يطورا من اساليبهما النقدية وان يلتمسا المعايير الملائمة ( ايضا كما يقول د. عز الدين اسماعيل) وانا اذا كنت الجأ الى استخدام تعبيرات د. عز الدين اسماعيل ) فلأن كلا الناقدين يحيلاننا اليه فى موقفه (ولم اعرف كيف استدلا على هذا الموقف ؟) بشأن التربص باصحاب الشعر الجديد ، فكيف يتربص ناقد بجيل من الشعراء وفى نفس الوقت يحاول ان يوصل منهجيا وبموضوعية تامة - لحركة هذا الجيل؟.

٤ - يتفق الناقدان على انه ( غلب على اغلب الشعراء السبعينين التكرار او الاجترار والتشابه فى شكل الصياغة ومضمون القضية والوقوف عند انجازات الريادة الثانية ) وهنا ايضا سأحيل القارئ الى ماكتبه د. عز الدين اسماعيل (الذى هو يتربص بالشعراء) فى هذا الخصوص ، فهو يقول ص ٤٢. هناك قدر كبير من الفهم المشترك لطبيعة الشعر ووظيفته يصدر عنه شعراء هذا الجيل اتاحته لهم التجربة المشتركة التى يمر بها الوطن العربى فى السبعينيات من هذا القرن.
وعلى الرغم من ان البيئات المختلفة قد تخلق لدى الشعراء الوانا مختلفة من المعاناة فان شعراء هذا الجيل قد استطاعوا وهذا هو موضع التأمل - ان ، يصهروا معاناتهم الشخصية فى رؤية شمولية تمتد على الساحة العربية بأسرها ، وبذلك خرجت هموم الشاعر الشخصية او التى تبدو شخصية من أطارها الضيق المحدود ، دون ان يلغيها الشاعر او يتنكر لها لتمتزج بالهموم الجماعية ، ترفدها بقدر ما تغوص فيها.
٥ - لم اعرف كيف ينتحر الشعر الحر ؟ كيف يتنبأ

ناقد بمستقبل الشعر الجديد ؟ وليسمح لى د. محمد سلام . ان انقل من مقاله ( من يحدد مستقبل الشعر الجديد؟)

بجريدة الجزيرة ٢٩ /١٩٨٤/٤ تساؤله : هل يمكن من خلال الاستقراء الناقض التنبؤ بمستقبل الشعر الحديث؟

٦ - بالنسبة لموضوع الغنائية والدرامية فاننى أرى وأتفق فى هذا مع د. محمد سلام . فى مقاله السابق الاشارة اليه - ان الناحية الاسطورية والدراما انما يمثلان جانبا من جوانب الأدب عامة والشعر خاصة ، ومن الاجحاف مطالبة الشعراء كلهم بالسير فى هذا الطريق وترك الطرق الاخرى ، واعتقد انه فى احلك ساعات الظلمة سيظل الانسان محتاجا الى الغنائية وسيظل الانسان يبث شكواه خالعا ذاتيته على العالم من حوله سواء كان ما يتغنى عن طريقه شكلا عموديا او تفعيليا (اى حرا ).
وأعتقد ان الشعراء الذين ضرب بهم جلال العشرى المثل فى لجوءهم الى المسرح الشعرى ، و غيرهم لم يلجأوا الى دراما هذا الشكل لأنهم وجدوا ان القصيدة المفردة ( او القصيدة الغنائية) لم تعد صالحة وانما لجأوا الى هذا الشكل لانهم ارادوا ان يجربوا فيه ، وان يضيفوا الى رصيدهم شيئا جديدا وشكلا جديدا - خلافا للقصيدة العادية التى ربما يكون فيها نوع من الدراما حسب ما يتطلبه موضوع القصيدة نفسه - اى انهم لم يلجأوا اليه لقصور فى هذه القصيدة بل اننا نجد عند بعضهم قصائد غنائية كاملة أدخلت - بل اقحمت على هذا الشكل المسرحى
وقد اتيحت لى الفرصة ان اسأل شاعرا من الذين يكتبون فى المسرح الشعرى : لماذا لجأت الى الكتابة فى هذا الشكل ؟ فقال لى بكل صراحة وبكل وضوح : ( حتى يذكر اسمى ضمن الذين كتبوا للمسرح الشعرى).

٧ - لاأستطيع ان انكر ان هناك بعض الادعياء - كما يحدث فى كل مجال فى حياتنا الثقافية وغير الثقافية - الذين أخطأوا فى حق الشعر وفى حق انفسهم حينما أرادوا ان ان يكتبوا شعرا فضلّوا الطريق مثلما تضل ناقة طريقها فى احد شوارع مدينة نيويورك.

هؤلاء هم المحسوبون على حركة الشعر الحر - بل على حركة الشعر عموما - واعتقد ان مهمة النقد تكمن فى عملية الفرز وتوجيه مسار الحركة لا فى رفض هذه الحركة بكل شعرائها المجيدين والضالين .... ألا كان من الاجدى ان يعمل الناقدان العشرى وزكى بقول استاذهما واستاذنا د. عز الدين اسماعيل. ( ان - المغامرة برصد كل ما استحدثه شعراء هذا الجيل فضلا عما اضافه شعراء الاجيال السابقة الذين مازال كثير منهم يقدم عطاءه السخى محفوفة بكثير من المخاطر. وربما بدا من الاوفق وضع كتاب مستقل عن جيل السبعينيات حتى تقل مخاطر المغامرة ص ٤١٩) اى انه كان من الاجدى لمثل هذين الناقدين، وغيرهما ان يبدءا رحلة المغامرة مع شعر هذا الجيل ولكن من الواضح انهما لايجيدان السباحة، او لايجيدان اعتلاء صهوة جواد الشعر الحر.

٨ - يقول احمد زكى ( لابد من التنويه هنا بمن يلفتنا بجانب من ذكر من السبعينين ويورد العديد من الاسماء التى هى لاتنتمى الى جيل السبعينيات بأى حال من الأحوال. هذا اذا اتفقنا مبدئيا على صحة هذا التقسيم الزمنى الذى يلجأ اليه نقادنا. هل امل دنقل وابو دومه واحمد سويلم ومحمد فهمى سند وبدر توفيق - وعفيفى مطر

ومحمود درويـــش وسميح القاسم وتوفيق زياد ومعين بسيو ...
من جيل السبعينيات ؟ قد اتفق معه على ان صالح الشهـــوان
وسعد الحميـدين وعبد الله الصيخان والعشماوى والثبيتى مـــن
جيل السبعينيات نظرا لأن الحركة الشعرية الجديدة لم تفــز
السعودية الا مؤخرا ولكن لماذا لم يذكر الناقد اسماء شعراء
السبعينيات الحقيقيين ، اى الذين بدأت كتاباتهم تنمـــو
وتتطور منذ مطلع السبعينيات ومستمرين فى الابداع والعطاء
حتى الآن امثال : فوزى خضر ، جميل عبد الرحمن ، احمد زرزور -
عبد الله السيد شرف - حسين على محمد - صابر عبد الدايـــم
احمد الحوتى - مفرح كريم - محمد سعد بيومى - عزت الطيـــرى -
وليد منير - احمد طه - محمد سليمان - عصام ترشحاتـــى - محمد
الظاهر - جمال القصاص - حلمى سالم - أمجد ريان - حسن طلـــب -
طلعت شاهين - محمد الشحات - وعشرات غيرهم .
ان كل مجموعة من هذه الاسماء تشكل رؤية للشعر الحر ربمـــا
تختلف مع رؤية المجموعة الاخرى من نفس الجيل واعتقد ان هـذا
في حد ذاتـه يكسب الشعر تدفقا وحيوية وحركة على ايـــدى
هـــؤلاء السبعينيــين .

بالقطع لم يتابع احمد كمال زكي - ولاحتى جلال العشـرى
هذه الاسماء ولم يقرأ ما كتبوه وما اصدروه سواء من كراسات
شعرية او دواوين عن طريق التصوير بالماستر او حتى دواويـن
مطبوعة ، حتى ان هناك شاعرا وهو نسيم الصمادى . استشهـــد
احمد زكى ببعض كلماته التى هى ليست بالشعر باعتـــراف
صاحبها ولوى عنقها وأسماها شعرا ليدلل على نماذجمـــن
شعر هذا الجيـــــل .

وأسال احمد كمال زكى : هل يدل انصراف النقاد عـــن
أولئك السبعينين على ظاهرة صحيحة وسلامة تقدير ام ان هنـاك

هناك سوء نية وعدم حسن تقدير ؟

وهنا اسلم احمد كمال زكى . الى قول د. عز الدين اسماعيل " ان الاصوات الجديدة لها ايضا حقها فى البروز على خريطة الشعر المعاصر " ولم ادر لماذا يسجل او يستشهد احمد كمال زكى ببعض سطور من قصيدة احد الشعراء ويرى انه لاضرورة لتسجيل اسمه ( فأين الامانة العلمية يادكتور؟) ان،، الامانة العلمية تقتضى ان اورد اسم صاحب الشاهد الذى استشهد به حتى و لو قال ( ريان يافجل ) حتى و لو كنت اختلف معه فىكل شئ والا فلأمتنع عن الاتيان بشاهد من عنده .

٩ - يقول احمد زكى " على اى حال ان اغلب السبعينيين يدلون على ان قصيدتهم لم تخط خطوه واحدة تتفق مع التقدم الفكرى الذى شهده عقدا الستينيات والسبعينيات بمعنى انها تجمدت .... الخ.
وفى الرد على على هذا احيله واحيل القارئ الى ما سبق ان،، اقتطفناه من آراء د. عز الدين اسماعيل فى أ .ب ، ج ، د ،

١٠ - يقول احمد كمال زكى . ثم يطلب اصحاب مثل هذا الكلام من النقاد ان يشغلوا انفسهم به او بما يسمى عندهم الخوف الوجودى وربما الطمانينه وربما اقتحام اللغة وربما اشياء اخرى ليس لنا بها علم...وقد صدق الكاتب مع نفسه فى قوله " اشياء اخرى ليس لنا بها علم " وبالفعل انه ليس على علم او دراية بالانجازات الشعرية التى يقدمها شعراء هذا الجيل والتى كان استاذنا د. عز الدين اسماعيل على علم ودراية بها اكثر منه والحمدلله على ان الساحة النقدية لم تزل تشاهد نقادا يتعبون ويقرأون ويحاولون التواصل

مـع الاجيـال اللاحقـة عليهـم٠

١١ - فى النهاية لم ادر ما سر كل هذا التحامل على جيـل
السبعينيات سواء فى شعرائه او قصاصيه ، ان موقـف
العشرى وزكى بالنسبة لشعراء السبعينيات يذكرنى بموقـف
د٠ عبد الحميد ابراهيم ٠ بالنسبة لقصاص السبعينيات
اعتقد ان هناك شيئا ما مفقود بيننا وبينهم ، وعليهـم
هم كنقادأن يبحثوا عن هذا الشئ المفقود وان يتركونـا
لأبداعاتنا وتجاربنا واخلاصنا الحقيقى لما نبدعـه
وأخشى ان اقول : هل الموضة الأدبيه لعام ١٩٨٤ هـى
قص ريش مبدعـى السبعينيات ؟٠

## ٢ ـ الديثورامبوس والمتدارك وأغاليط أخرى !..

بعد ان قال في مقاله ( مستقبل الشعر الجديد) وفى تصورنا
ان اغلب السبعينيين تناسوا انه لايبقى الا الصالح،ومن
يحتشد على الزبد زبد لا ينفع الناس ... وعلى اى حال يدلون
على ان قصيدتهم - بعد انجازات الريادة الثانية - لم تخط
خطوة واحدة تتفق مع التقدم الفكرى الذى شهده عقدا
الستينات والسبعينات . بمعنى انها تجمدت -"مجلة الفيصل عدد
عدد ٨٥ ص ٥٩ "- عاد فقال د. احمد كمال زكى فى مقاله
الجديد ،"الشعر العربى الحديث - نظرة خاصة" بالعدد (٨٨) من
مجلة الفيصل - ص ٩ ٤ ) وانا لا اظن ان
تلك بداية النهاية فيما يتعلق بالشعر غير
التقليدى ولكنى احس انها نقطة تحول نحو الافضل....

وبعد ان قال بالعدد ٨٥ - ومن المؤكد - ايضا
ان الردئ الغث حده هو الذى يميز ( الشعر الجديد) منذ استولى
السبعينيون على ارضه بلا منازع.

عاد فقال - بالعدد ٨٨ على ان هذا لم يعن اطلاقا
عدم وجود الواعد الصادق القادر على العطاء ... ولكن يعود
فى نفس المقال - ٨٨ فيقول مؤكدا ما ذهب اليه فى المقال
السابق - ٨٥ - ان فى الشعر المسرحى مستقبل الشعر التفعيلى بعد أن
تسرب اليه الوهن على نحو يهدد وجوده كله.

ويلاحظ ان الكلمات الاخيرة تتنافى تماما مع ما
أمّله - اوما علّقه من امل - على بعض شعراء هذا الشعر غير
التقليدى ... فكيف يتفق تسرب الوهن على نحو يهدد وجود الشعر
التفعيلى كله...
مع وجود اصوات واعدة وصادقة وقادرة على العطاء مثل الاسماء
التى ذكرها هو فى مقاله :سعد الحميدين وابو دومه ومسافر واحمد
سويلم ومحمد شمس الدين ( وسوف نستبعد " امل دنقل" لأنه

رحل عن عالمنا).

كيف تتفق مشاعر الخوف على مستقبل هذا الشعر ، مع مشاعر الامل فى قوله " ولكنى احس انها نقطة تحول نحو الافضل؟"

اما بخصوص ان مستقبل هذا الشعر ( التفعيلى) فى الشعر المسرحى ... فاعود لأوكد ان الشعر المسرحى ما هو الا شكل جديد من الممكن استغلاله واستثماره او توظيفه باجادة لخدمة الحركة الشعرية الجديدة فى وطننا العربى ،ولكنه لايعنى على الاطلاق الغاء القصيدة التى تعتمد على تكرار التفعيلة اوالقصيدة التفعيلية.

هل الغت مسرحية " اختاتون" لأحمد سويلم (لأنه ضرب بها المثل فى مقاله) قصائد احمد سويلم الجيدة مثل "الخروج الى النهر"

ليكن ما يكون .../ ليكن بيننا غابة ../ صحراء..بحار..../....

ليكن ما يكون .../

غير ان الذى يتجدد ما بيننا لايغيب/ فلتكن بيننا اللغة الواحدة/ نتلمس فيها زمان التوهج/ نعبر فيهاالخرائب/ نطلق فى طرق الصمت شمسا/ تنقر نافذة الليل ../تنساب فى النهر ../ ترقص بين الغصون / . ليكن ما يكون.../ الخ القصيدة (ديوان الخروج الى النهر ص ٨٢).

وهل الغت مسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية: مأساة الحلاج مسافر ليل - الاميرة تنتظر - بعد ان يموت الملك ......قصائده العظيمة التى كلنا نعرفها؟.

وهل الغت مسرحيات شوقى ( وهو ابو المسرح الشعرى العربى) قصائده المعروفة؟...

اننى لااعتقد ان شكلا ما يقوم بالغـاء شكل اخر .. وانما حركة
الآداب والفنون - على امتداد تاريخها تقول ان الاشكــال
الفنية تتجاور ولاتتقاطع ( أى لايلغى بعضها البعض الآخر) .. فهل
الغى الموشح - على سبيل المثال-القصيدة التقليدية .. وهل الغـى
الزجل او الشعر الشعبى .. الشعر الفصيح .. او العكس .. كذلـك
لا اعتقد ان قصيدة النثر - من الممكن لها - ان تقوم بالغـاء
وجود القصيدة التفعيلية (او سوف تقوم بالغاء القصيدة التقليدية بل
اننى اعتقد ان وجود كل هذه الاشكال الشعرية ( فى وقت واحـد
ما هو الا اثراء لحركة الأدب العربى الحديث .. ان كل هذا غنى
( وليس فقرا على الاطلاق) للاشكال الفنية فى ادبنا الحديث

واتفق مع د. أحمد كمال زكى على ان الشعر الدرامـى
عند الاغريق لم يكتب الا بعد الملحمة ،ولكنى اختلف معه تماما
على ان الملحمة ( نفسها) ما هى الا تطوير لشعر الديثور امبـوس
لسبب بسيط وهو ان الديثور امبوس( وهو نوع من الشعر الغنائى
الجماعى ( الاغريقى) لم يكتب - زمنيا الا بعد الملاحم (وانـا
استند - فى هذا الراى وفى الآراء التى ساطرحها بعد ذلك - الى
كتاب الشعر الاغريقى - تراثا انسانيا وعالميا - لمؤلفـه
د. احمد عتمان - دكتوراة فى الأدب الاغريقى الرومانى المقـارن
من جامعة اثينا ١٩٧٤ - والذى خرج مؤخرا عن سلسلة عالم المعرفة
رقم ٧٧ - بالكويت).
يذهب د. احمد عتمان الى ان ملاحم هوميروس هى اقدم ماوصلنـا
من الأدب الاغريقى ص ١٧ وعلى الرغم من ذلك فان هوميروس يأتى
فى نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمى (اى ليس فى بدايته )
ص ٢٢ وعلى الرغم من ان الاغريق لم يتفقوا على تحديد العصـر
الذى عاش فيه هوميروس الا ان هناك حدا زمنيا لايمكن ان يكون قد

عاش بعده باجماع آراء العلماء الا وهو عام ٧٠٠ق ٠م كما ان د-
عبد المعطى شعراوى يدلنا فى كتابه ( هوميروس شاعر الالياذة
والاوديسة - سلسلة المكتبه الثقافية العدد ٢٦٥ - على ان العلماء
يرون ان العالم السكندرى زينو دوتوس - الذى ولد عام ٣٢٥ق٠م
تقريبا والذى عُين أول مدير لمكتبة الاسكندرية عام ٢٨٤ ق٠م هو
الذى قام بتقسيم نصوص الالياذة والاوديسة الى أربع وعشرين
انشودة اى على النحو الذى وصلتنا به نصوص الملحمتين - اى ان،،
هوميروس عاش فى الفترة التى سبقت تقسيم نصوصه بفترة ليست
بالقصيرة ٠

وبينما يذهب د٠ احمد كمال زكى الى ان الديثورامبوس كان شعرا قصصيا يمكن الغناء به، يؤكد د٠ احمد عتمان ان الديثور امبوس نوع من الاغانى الجماعية تؤدى تمجيدا لديونيسوس ٠
وان الديثور امبوس يحتل فى الشعر الغنائى الجماعى مكانة خاصة ويستحوذ على انتباه الباحثين لان ارسطو قال بان التراجيديا وهى من فنون الدراما نشأت من تطوير فى هذه الاغنية الجماعية ص ١٥٣ ويمكن تعريف الديثور امبوس ( بالاضافة الى ما سبق) بانها اغنية جماعية تؤديها جوقة وهى تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التى تشرح وتؤكد معانى الكلمات ص ١٨٩ ٠

ويقول د٠ احمد عتمان - نقلا عن هيرودوت - ان الذى اخترع الديثور امبوس كفن ادبى هو" اريون " الذى ازدهر فيما بين عامى ٦٢٨ - ٦٢٥ق٠م اى بعد ظهور فن الملاحم الذى يأتى هوميروس بالياذته واوديسته فى نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمى ٠

ويؤكد د. أحمد عتمان ان الديثور امبوس كأغنية جماعية تمثل آخر مراحل تطور الشعر الغنائي تعتبر نواة الشعرالدرامي عند الاغريق ، بل ان ارسطو يذهب كما سبق القول - الى ان بذرة التراجيديا جاءت من الاحاديث التي يلقيهاقائدالديثورامبوس الى بقية افراد الجوقة ص ١٩٢.

نخلص من هذا الى ان :

١ - كانت الملحمة سابقة شعر الديثور امبوس ( فكيف يقول احمد كمال زكي ان الملحمة نفسها تطوير لشعر الديثور امبوس ).؟

٢ - ان الديثور امبوس كان شعرا غنائيا جماعيا وليس قصصيا يمكن ان يتغنى به كما قال د. زكي .

٣ - ان الشعر الدرامي ( ثم المسرحي بعد ذلك ) خرج من رحم الديثور امبوس .

نعود مرة اخرى الى شعرنا العربي الحديث . ونتوقف هذه المرة عند نموذج احمد عائل فقيه الذي ورد في المقال ،"هذا التعب المتآكل في أضلاعي". والذي يقول عنه د. زكي ، لاشك ان من حقي الاعتقاد بانه يصعب ارجاع التشكيلات التفعيلية في ذلك المقطع الى اصل المتدارك ، بل لعل التفكير في ذلك خطأ فادح . ومن ثم نرفض ان نأخذه ببلاغيات القصيدة التقليدية ... الخ.

وهناك اكثر من تناقض في هذا القول :

أولا : ان نموذج احمد عائل فقيه من تفعيلة المتدارك فعلا ( ولم ادر اين تكمن صعوبة ارجاع التشكيلات التفعيلية الى اصل المتدارك؟) وكلنا يعرف ان اصل المتدارك هو التفعيلة فاعلن

وانه من الممكن لهذه التفعيلة ( بالخبن ) ، ان تصبح فعِلن (بتحريك العين) اى بعد حذف الثانى الساكن . وانه بالقطع (حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله ) ان تصبح ، فاعلْ ( بتسكين اللام ) وتنطق فعْلن ( بتسكين العين )واذا جاءت القصيدة من فاعلن ) فلا يجوز ان تأتى معها الا فعِلن المخبونة فقط واذا جاءت القصيدة او اعتمدت على تكرار فعِلن المخبونة فقط دون فاعلن الاصلية - فانه لايجوز ان تأتى معها الا فعْلن المقطوعة الا انه من الممكن للتفعيلة المشتقة (فاعلُ) بضم اللام - ان تدخل على القصيدة التى تعتمد على تكرار فعِلن المخبونة - ومعها المقطوعة - ان هذه الـ ( فاعلُ) بضم اللام لم يتحدث عنها العروضيون القدامى فى شواهدهم التقليدية عن بحر المتدارك ( او الخبب) ولكن وجد لها شواهد كثيرة فى الشكل التفعيلى ( غير التقليدى ) الذى يكتب منه احمد عائل فقيه قصيدته هذه . ومن هذه الشواهد هذه الاسطر التى اقتطعناها من قصيدة للشاعر محمد مهران السيد " لا ياوطنى"

لا ياوطنى
ان سقط سلاحك مرة
وانكفأ المصباح على غره
فستنهض من كبوتك المرة

وستجتاز - كما اجتزت قديما - الاف المحن.

لايا/فعْلن ( المقطوعة ) وطنى/فعِلن ( المخبونة )

ان سقَ / فاعلُ ( بضم اللام) - ط سلا / فعِلن ( المخبونة حك مَرَّة / فعِلاتن المخبونة المرفلة.

وانكفَ / فاعلُ ( بضم اللام) - المصْ : فعْلن ( المقطوعة ) باح عَ / فاعلُ لى غرَّه / فعِلاتن ( المقطوعة المرفلة ).

فستنْ / فعِلن ( المخبونة ) -هضُ من/فعِلن (المخبو نة) -كبوتَ
فاعلُ /كالمُرّه/المقطوعة المرفلة .

وستج / فعِلن ( المخبونة ) تازكَ / فاعلُ .. الخ .

وبناء عليه فسوف نقوم بتقطيع بعض سطور احمد عائل فقيه لنرى ان هذا النموذج من ( المتدارك) فعلا ومرة اخرى لم ادرلماذا صعوبة ارجاعها الى المتدارك الا اذا كان الحس الموسيقى قد خان د. زكى.

فى صمتٍ تتقافز منه قناديل تضئ/مدنا تصحو فى الليل علانية
وتقاوم طاعون الحزن الأبدى .......الخ.

فى صم / فعْلن ( المقطوعة ) تن / تتَ / فاعلُ / (بضم اللام)
-قافز / فاعلُ - منه ق : فاعلُ / نادى /فعْلن ( المقطوعة
لتضئْ / فعِلان ( المخبونة المذيلة ). مدنا / فعلن ( المخبونة
تصحو / فعلن ( المقطوعة ) فى اللي / فعْلن ( المقطوعة ) -
ل علا / فعِلن ( المخبونة )نيتن / فعِلن ( المخبونة ) وتقا/فعِلن
المخبونة / و م طا / فعِلن ( المخبونة ) عون الـ/ فعْلن
( المقطوعة ) حزن الـ / فعْلن ( المقطوعة ) -ابدى / فعِلن (المخبونة
...... الخ.

الا ان الخطأ العروضى الذى وقع فيه احمد عائل فقيه فى هذا النموذج هو قوله :

اخرج اتشاءب وعيونى ميناء

اخرجُ / فاعلُ - اتشا / فعِلن
المخبونة - ءبُ وعيو ( هنا يلاحظ وجود خمس حركات فساكن) وهذا لايجوز عروضيا فى بحر المتدارك بجميع تفعيلاته.

وبالنسبة للتفعيلة الجديدة ( فاعلُ) والتى لم تنص على

وجودها كتب العروض القديمة والتى لاحظنا وجودها بكثرة فى شعرنا التفعيلى فان الامر يتطلب اقرارها اوتقعيدها.

ثانيا : ان قصيدة احمد عائل فقيه من شعر التفعيلة الذى يحتاج فى التعامل معه الى جماليات جديدة تساير تركيباته وبلاغياته ، ولايصح ان نلوى رقبته لنطبق عليه جماليات وبلاغيات القصيدة التقليدية .. اذن فبديهيا اننا نرفض ان نأخذ هذا الشعر ببلاغيات القصيدة التقليدية لانها فى ابسط مفهوم ليست قصيدة تقليدية .. وكان من الأجدى بالدكتور الناقد انيبحث عن البلاغيات الجديدة حتى نتعلم على يديه اصول النقد الجديد.

## ٣ - الشعر المنجمي ( ليست دراسة تحليلية )

الشعر فن فطري يوجد اينما وجد الانسان واينما وجدت الكلمة ، وهو لايحتاج الى تخطيط مسبق ( مثل العمل الروائى او المسرحى) ولايحتاج الى اخراج وتمثيل ، ولايحتاج الى عوامل او مؤثرات خارجية من اضاءة وديكور وملابس وآكسوارات .. الخ ولا هو يحتاج الى عدسات وكاميرات واستوديوهات وشرائط خام اوموسيقى خارجية تعزف على آلات وترية او ايقاعية .. كما انه لايحتاج الى تمويل مادى داخلى او خارجى لانه - بطبيعته - ضد المادة وأيضا ضد التفكير المنطقى العقلانى .

ونحن لاننكر على الشاعر انه يحمل فى داخله كل هذه التقنيات الفنية ( لانه فنان) ، فهو يحمل عدسته بداخله ،ويحمل شرائطه بداخله ، ويحمل ديكورات وملابس واكسوارات شعره بداخله كما أنه يحمل فى لاوعيه التخطيط المسبق لقصيدته. ان ، العمل الشعرى يحمل بداخله اضاءاته وكشافاته مثلما يحمل لغته وتوتراته وانفعالاته ، انه يحمل فى طياته اخراجه الفنى وعى الشاعر ام لم يع ، كما انه يحمل بالطبع موسيقاه النابعة من وجدان الشاعر اثناء ابداعه لقصيدته.

اى انه فى جملة واحدة نقول ان الشعر يحمل سمات وخصائص كل الفنون الأخرى ، ولقد اثبتت الدراسات الحديثة ذلك وقد استطاع المنهج البنيوى ان يصل الى الكشف عن الامكانات الهائلة التى يحملها الشاعر من خلال تحليل النص على الرغم من الاغراق فى التحليل والاعتماد على ذكاء الناقد الحاد فى الوصول الى عمق اعماق النص ، واعتقد ان دراسة د. كمال أبو ديب لمعلقة امرئ القيس - على سبيل المثال ( بالعدد الثانى -المجلد الرابع - لمجلة فصول المصرية ( تراثنا الشعرى)- تثبت ذلك

وأيضا غيرها من الدراسات المشابهة ... وليست هذه دعـــوة أو ترو يجاً لهذا المنهج النقدى لاننا قد نختلف حول ما يصـل اليه الناقد البنيوى من نتائج قد يلوى رقبة النص للوصــول اليها ، ولكن هذا المنهج - رغم عيوبه - قد استطاع الوصــول الى عمق اعماق النص الادبى - بطريقة - ربما لم تستطع المناهج الأخرى ان تصل اليهـــا.

وعلى الرغم من ان ما يتوسل به النقد البنيوى هـــو الادوات الرياضية والعقلية - فى المقام الأول - الا ان هـــذا لايعنى ان النص ( الشعرى ) - الذى يتعامل معه هذا المنهج - فقد براءته وفطر يته فها هى ذى معلقة امرئ القيس التى كتبـت فى العصر الجاهلى بكل عفويتها وتلقائيتها وسذاجتها ( أحيانـا ) ينطبق عليها أحدث ما وصلت اليه عقليتنا النقدية من أساليب رياضية واحصائية وأدوات هندسية.

ونعود الى كون الشعر فنا ( قوليا ) فطريا .. ونؤكـد ان كل بيئة مهما كانت درجة مدنيتها وحضارتها أو تخلفهـا وتأخرها ... لابد مفرزة شعراءها سواء كانت هذه البيئـة بيئة تجارية او صناعية او زراعية او صحراوية او كانـت بيئة بحرية مفتوحة او برية مغلقة أوحتى بيئة ( فضائيـة ) لاشك ان كل بيئة تفرز شعراءها بتلقائية شديدة جدا لان فـى هذه البيئة وجد الانسان ووجدت معه الكلمة التى حملها أمانـة فى عنقه ، فتغنى بها عن طريق الشعـر.

والبيئة المنجمية ( اى البيئة التى توجد بها مناجـم الفحم والحديد والفوسفات والمنجنيز والقصدير والذهب والفضة ...الخ) بيئة انسانية فى المقام الأول لان من يعمل فيها هم مجموعـة

من البشر تحمل آمالها وأحلامها وأشواقها وعذاباتها وآلامها وأحلامها وأشواقها وعذاباتها وآلامها .. وتحمل كل المشاعر الانسانية المضطربة والهادئة والمتوترة ... الخ..

ومادامت هناك مجموعة من البشر في مكان ما تحمل هذه المشاعر الانسانية فلابد ان يظهر من بينها الشاعر الفنان الذى يتغنى بهذه الامال والاحلام والاشواق والافراح والعذابات والآلام.

وقد وقع فى يدى مؤخرا كتاب صدر عن سلسلة الاخلاء التونسية التى يشرف عليها الشاعر الصادق شرف بعنوان ( الشعر المنجمى - دراسة تحليلية ) لمؤلفه الشاعر/ محمد العايش القوتى والكتاب كما سيتضح فيما بعد ليس دراسة تحليلية بالمفهوم العلمى ، و لكنه عبارة عن اشارة او وقفة زمنية قصيرة جدا مع بعض شعراء الشعر المنجمى ، والشعر المنجمى كما يقول المؤلف " حركة كتابية وليدة مسقط رأسها بمنطقة صيقة من أرضنا التونسية وتسمى بأرض المناجم لانها تنفرد بخاصية مباركة هى غزارة انتاج الفسفاط ( الفوسفات) .. ولايقتصر هذا اللون من الشعر على الوصف البسيط والتلميح السطحى الى حياة العمال داخل المنجم او خارجه بل يتجاوز كل هذا الى التحليل النفسانى او العاطفى و النظرة الاجتماعية فى الحياة ، ويتحملون مسؤولياتهم ويؤمنون ايمانا راسخا بالله وبالوطن".

اذن هناك النظرة الانسانية التى تحكم هذا الشعر وكما يقول رزوقة فى قراءته المدخلية للشعر المنجمى فان "كل قصيدة تقريبا لشعراء لمناجم تشير فى تناولها المضمونى الى : الفقر ،الموت ، الجوع ، القحط ، الحب ، الحياة ، الحزن،الفرح .... الخ.

وكل هذه المتباينات المتحدة والمعادلات تكشف عن اشكالية المعاناة الدائمة فى البشر المنجمى وتقول بمحاولات التوفيق بين الوجع الذاتى والعالم الخارجى " الا انه يعود فيضيف - وانا اتفق تماما مع رأيه هذا - " ان هذه التسمية " الشعر المنجمى" تزج بنفسها فى محدودية جغرافية ، ولو اخذنا بهذه التسمية لقلنا مثلا هناك شعر بترولى ، وشعر فلاحى ، وشعر مستودعى ( نسبة الى المستودع ) الخ ... وحتى تكون التسمية منطقية وتنسحب على معاناة جماعة معينة أرى من الافضل خلع تسمية " شعر المناجم ، وشعراء المناجم".

وعموما فان الشواهد التى استشهد بها المؤلف فى كتابه لم أر انها تنفرد بخصائص معينة اللهم الا انعكاس الواقع اليومى (وليس فى كل القصائد) عليها أو على حد تعبير المؤلف نفسه " ان الصور متعددة والمواضيع مختلفة ولكنها ليست غريبة عن واقع العمال وحياتهم اليومية وما تتطلبه هذه الحياة من أوضاع ومواقف معينة لاتختلف فى طرقها وأهدافها عن طرق العيش خارج المنطقة المنجمية الجدباء القاحلة والمحرومة من الخضرة الفلاحية والطبيعية".

وفى رأيى فان نفس الشعراء لو وجدوا فى بيئة اخرى او فى ظروف أخرى - ولانهم شعراء فى المقام الأول - فانهم سوف يعبرون بنفس الطريقة - وربما بنفس التكنيك الشعرى - مع اختلافات فى انعكاسات الواقع اليومى لديهم فى المكان المنجمى عنه فى اى مكان آخر سوف يوجدون به وفى هذه الحالة علينا ان نفرق بين نصين استشهد بهما المؤلف فى مطلع ( دراسته ).
الشاهد الاول للشاعر احمد المختار الهادى وهو بعنوان " أغنية للسأم والحزن" وهنا سنجد انه من الممكن ان يقال هذا النص فى اى مكان آخر ( اى ليس شرطا فى المكان المنجمى ) ،

مدينتـــــي
سئمت منك يامدينة الاضواء
سئمت كل شارع يميل في انحناء
سئمت كل حارة حمراء
الآن يامدينتـــي ....
ادركت انني احمـــل جرحك الاسود في خطيئتـي
وهدني العيـــــاء
حاناتنا الخمس التي تفجر الوبـــاء
والخمر والنساء
والبسمة الرخيصة البلهـــاء
تحـوّل الوجوه مسرحا للسخف والغباء
لكننا نجيد حبك دورنا في مسرحية النفـــاق
لاننا ممثلون يـــارفـــاق
لاشئ قد يهم يارجـــال
نحـن نسـد كـل ثغرة بالمـال .

اما الشاهد الثاني فهو لنفس الشاعر وفيه سنجد انه اقتـــرب اكثر من مفردات الحياة اليومية لبيئة المناجم " وهنا سنلاحـظ وجود قاموس جديد يبتدعه الشاعر ويستخلصه من اطار تجربتـه اليومية المعاشة :

طول عمري عشت مشدودا الى هذا التراب
فتصور : انني ماكنت ملاكا سوى هذا التراب
.... ومعي رفشي ومصباحي وفي كفي فاســـي
ذاك ماأورثنـــي يومـــا أبــــي
ساعد اسمر مفتول وعزم ثابت صلب أبـــــي
و أنا في ظلمة الداموس حولت التراب

ذهبا يلمع ما بين الشعـــــاب
واشق الليل فى مثل الشهـــــاب
فأرى التاريخ فى قريتنا عالى القباب
وأرى اذرعنا الصخرية الصماء مدا ليس يثنيه الضباب
علمتنا قسوة الصخر : التحدى
علمتنا قهر أنواع الصعـــــاب

ورغم الاختلاف الواضح فى كلا القصيدتين ، الا أن المؤلف لم يضـــع ايدينا على مكمن هذا الاختلاف فكل ما فعله أنه وضع القصيدتين على طريقة تجميع القصائد - دون مناقشة ودون أدنى تحليـــــل مع انه سمح لنفسه ان يكتب على غلاف كتابه ( دراسة تحليلية) فأين التحليل اذن ؟ .

وكنت أود من المؤلف ان يحلل - على وجه التحديـــد هذا المقطع من قصيدة " حديث عامل منجمى " للشاعر محمد عمـار شعابنية :

فانتفضنا : وانتهت غفوتنـــــا
واقتلعنا كل ما انجزه الظالم من قـــريتنا
وتحديناه بالرفض فلم يصبر
لان الصبر قـــوه ...
وهـو لايملـك قـــوة

لنرى هل السطور الثلاثة الاخيرة تدخل تحت اسم " الشعر" ام انهـا عبارات نثرية ساذجة ؟ ، وعلى الرغم من قول المؤلف فـــى الختام " وختاما يمكن لقراء الشعر المنجمى ان يتداركوا أمرا حقيقيا لافائدة من تجاهله وهو ان صحاب الشعر المنجمى لاتجمعهم

طريقة واحدة واسلوب موحد فى التعبير عن مشاكل العمال بالمنجم وتصوير واقعهم الذى يعيشونه .. فكل واحد من هؤلاء الشعراء الشبان يفحص الموضوع باصابع خاصة وينظر اليه بمنظار شخصى وقد تختلف آراؤهم فى العديد من الاشياء " الا انه لم يلجأ فى وقفته القصيرة التى ارادها ان تكون ( دراسة تحليلة) الى الحديث عن طريقة كل شاعر فى الكتابة وعن اسلوب تعبيره عن مشاكل العمال بالمنجم ، واعتقد انه لو فعل ذلك لجاءت وقفته بالفعل دراسة تحليلة لذا فاننا نختلف معه منذ البداية ، كما يقول فى النهاية " اذا ادركنا ان للشعر المنجمى رسالة وعلمنا ان هذه الرسالة هى توعية المجتمع وتطويره واذا علمنا ان الشاعر الحق رائد الامة يعبر عن آملهاومطامحها .. اذا علمنا كل هذا ، فهمنا ان الشاعر فى البلاد النامية عليه ان ينفذ بفكره وحسه الى اعماق مشاكل الشعب الكادح و يصورها تصويرا فيه رهافة الحس وعمق التفكير ما ينبه مجتمعه الى واقعه والى تحسين مستواه" واعتقد ان هذه الرسالة ليست رسالة الشعر المنجمى فقط ولكنها رسالة كل شاعر ورسالة كل شعر يريد ان يرقى بالمجتمع ويطوره او على الاقل يعبر عن هذا المجتمع وعن مجموعة المشاعر الانسانية التى تسوده .... وتضطرم فيه .

## ٤ ـ رأي فيما يسمى بـ « قصيدة النثر »

لانستطيع ان ننكر وجود شكل أدبي معين ، مهمـا كانت درجة اختلافنا مع هذا الشكل في حياتنا الادبيـة .

ولكن الشئ الذى لابد ان نتأمله هو التسمية التى قد تكون خاطئة ( من وجهة نظرنا ) وأطلقت على هذا الشكل الأدبي .

واعتقد ان اطلاق اسم قصيدة النثر" على هذا النـوع الأدبي الذى له اتباعه وانصاره وكتّابه يجب ان نقف عنده قليلا فهذا النوع من النثر ليس جديدا على حياتنا الأدبية ، فقد سبق ان كتب فيه الناثرون العرب العظام الحريرى - الهمذانى - الجاحظ - عبد الحميد الكاتب - المنفلوطى - المازنى - جبران — نعيمة ... وغيرهـم .

واعتقد ان الذى حدث انه مع تطور ونمو الاشكال الادبية المعروفة حاليـا من الشكل التقليدى (او العمودى) الى الحـر (التفعيلى) والزجل (الى الشعر العامى) ومع دخول اشكال أدبيـة جديدة جديدة الى حياتنا مثل القصة القصيرة والاقصوصة والمسرحية التقليدية ثم المسرحية ذات الفصل الواحد ، ثم نمو وتطور مثـل هذه الاشكال ، حدث أيضا نوع من النمو والتطور فى هذا اللـون من النثر - الذى كان يكتب فيه الناثرون الذين سبق ان ذكرنـا جانبا منهم ، على يد بعض الادباء نذكر منهم فى مصر حسيـن عفيف و فى سوريا ولبنان محمد الماغوط وأنسى الحاج وأدونيـس وغيرهم و بدلا من ان يطلق هؤلاء الادباء تسمية جديدة علـى ادبهم مثلما أُطلِقَ على الشعرالجديد اسم الشعر الحر أو التفعيلى لجأوا الى تسميته ب "قصيدة النثر ، واعتبروها امتدادا طبيعيـا للشعر الحر ، مع ان هناك فوارق ملحوظة جدا ومعروفة بيـن

ما اطلقوا عليه قصيدة النثر ، وقصيدة الشعر الحر والتى من اهمها التزام التفعيلة او اطرادها فى السطور الشعرية حسبما يتطلب الموقف الشعرى .

اما ما يطلق عليه كُتّاب هذا اللون من الادب من ان هناك موسيقى داخلية (غير ملحوظة) فى اعمالهم فاننا نقول انه فى القصة القصيرة المكثفة - على سبيل المثال - نوع من هذه الموسيقى ، فهل يستقيم على هذه القصة ان نطلق عليها اسم قصيدة نثر او قصة شعرية او اشياء من هذا القبيل ،ونقول أيضا ان فى القرآن الكريم موسيقاه العظيمة التى تختلف لاشك عن موسيقى الشعر المعروفة ، فهل نطلق على آيات القرآن الكريم التى بها هذا النوع من الموسيقى " قصيدة نثر"؟ .
على هؤلاء الادباء ان يبحثوا عن تسمية جديدة لاشكالهم الادبية التى يتعاملون معها ، وان يتركوا الشعر بموسيقاه التقليدية والتفعيلية الخارجية والداخلية فى حاله ، وان يتداركوا هذا الخلط بين ما يكتبونه وبين القصيدة الشعرية المتعارف عليها حتى لايختلط الأمر على محبى الشعر .. اننا نريد اجتذاب قرّاء للشعر المعاصر ، وليس على استعداد لان نضحى بعدد كبير من قراء ومتذوقى الشعر ( العمودى والتفعيلى) اذا ادخلنا فى روعهم ان ما يكتب تحت اسم قصيدة النثر ماهو الا شعر متطور.

## المحتويات — الصفحة رقم

القسم الاول ( ب)



القسم الثانى

متابعات شعرية

## ⊙ كتب أخرى للمؤلف :

- مسافر إلى الله - ديوان شعر - ١٩٨٠ - كتاب فاروس

## ⊙ تحت الطبع :

- و... يضيع البحر - ديوان شعر - سلسلة المواهب
- مع الشعر والشعراء - دراسات شعرية - سلسلة الإخلاء التونسية
- عصفوران في البحر يحترقان - ديوان شعر مشترك - سلسلة الإبداع العربي
- أصوات من الشعر المعاصر - الجزء الثاني - دار المطبوعات الجديدة

رقم الايداع القانوني
بدار الكتب والوثائق القومية
٨٤ / ٥٢١٦